

الإسلام والاستشراق في العصر الرومانسي: مواجهات أدبية مع الشرق

محمد شرف الدين

ترجمة : د. سرى محمد خريس

نبذة عن المؤلف:

الدكتور محمد شرف الدين، الأستاذ المشارك في جامعة صنعاء في اليمن، متخصص في اللغة العربية والأدب الإسلامي، له اهتمامات واضحة في الاستشراق والأدب الأمريكي في القرن التاسع عشر. عمل في قسم اللغة الإنجليزية في جامعة جورج واشنطن في الفترة مابين عامي 2001 - 2002، كمنسق لبرنامج تعليم اللغة العربية في قسم الدراسات الكلاسيكية. له كتب عدة ومحاضرات مختلفة عن العلاقة بين الشرق والغرب وتمثيلها في الأدب والثقافة ومنها الإسلام والاستشراق في العصر الرومانسي؛ مواجهات أدبية مع الشرق (1994)، الأحزاب والمنظمات السياسية في اليمن 1948 - 1993: دراسة تحليلية (1994). و من أعماله أيضاً «الغضب في الأعمال الدرامية الرئيسة لجون اوزبورن» (1983) و«اللغة والأدب والثقافة: الإسلام والاستشراق في الأدب الرومانسي» (1998)، و «قراءة الشعر تاريخياً» (2008).

نبذة عن المترجمة:

الدكتورة سرى خريس، أستاذ مساعد في النقد والأدب الإنجليزي، حصلت على درجة الدكتوراه من الجامعة الأردنية عام 2001، وتعمل حاليا في قسم اللغة الإنجليزية في جامعة العلوم التطبيقية الخاصة في عمان، الأردن. تنصب اهتماماتها على الدراسات النسوية والأدب العالمي. من أعمالها صورة الأمومة في القصة القصيرة لتوماس هاردي: دراسة نسوية (1995)، تمثيل المكان والعلاقات العرقية في روايات نادين غوردامائير (2001) و«هل هذه قصيدة؟» (2006) و«وولفجانج آيزر: قراءات محتملة لقصة التحول لكافكا» (2007) و«بعث الآخر: دراسات نقدية لمفهوم القيادة النسائية» (2008) وكذلك «دوريان غراي والنظرية الجمالية» (2008).

الإسلام والاستشراق في العصر الرومانسي

يناقش الدكتور شرف الدين في كتابه الإسلام والاستشراق في العصر الرومانسي: مواجهات أدبية مع الشرق، قيام النقاد المحدثين بدراسة كُتّاب آخرين من وجهة نظر صارمة، متّبعين في ذلك مفاهيم وأحكام تتجاوز التقدير الأدبي والنقدي. وبينما يقوم هؤلاء النُّقاد بالبحث المستمر عن أنماط أيديولوجية وتصنيفات سياسية، فإن جُلّ اهتمامهم ينصب على كلّ ما من شأنه أن يحصر الأفراد داخل مواقف نمطية. إلاّ أن الكاتب يُبدي اهتماماً أكبر بالطرق التي من خلالها يتمكن أي مجتمع من تجديد ذاته، وليس كيف يظّل المجتمع أسير معتقداتٍ دوغماتية ومفاهيم صارمة تحدّ من تطوّره.


ISBN 978-9948-01-387-7





المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة

cover by pixcom.com

الإسلام والاستشراق في العصر الرومانسي

مواجهات أدبية مع الشرق

فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر

الإسلام والاستشراق في العصر الرومانسي، مواجهات أدبية مع الشرق
محمد شرف الدين

الطبعة الأولى 1430 هـ 2009 م

PR129.M54 S5412 2009
Sharafuddin, Mohammed
[Islam and Romantic Orientalism, Literary Encounters with the Orient]

الإسلام والاستشراق في العصر الرومانسي، مواجهات أدبية مع الشرق/ تأليف محمد شرف الدين؛ ترجمة سرى محمد خريس. ط.1. - أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2009.
276 ص: 24x17 سم

ترجمة كتاب: **Islam and Romantic Orientalism, Literary Encounters with the Orient**

تدمك: 978-9948-01-387-7

1 - الشعر الانجليزي- العصر الحديث - تاريخ ونقد. 2 - الإسلام والأدب.
3 - الرومانسية في الأدب. أ - خريس، سرى محمد. ب - العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:

Mohammed Sharafuddin, Islam and Romantic Orientalism, Literary Encounters with the Orient

Published by arrangement with I.B. Tauris & Co Ltd. London.

KALIMA كلمة

info@kalima.ae
www.kalima.ae

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 468 6314 2 971+ ، فاكس: 462 6314 2 971+



ABU DHABI CULTURE & HERITAGE
www.cultural.org.ae

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 300 6215 2 971+ ، فاكس: 059 6336 2 971+

الإسلام والاستشراق في العصر الرومانسي

مواجهات أدبية مع الشرق

محمد شرف الدين

ترجمة: د. سرى محمد خريس

المراجع: د. أحمد خريس





المحتويات

الإفتتاحية

إن الحديث عن هدفي من وراء هذا الكتاب، قد يساعد القارئ قليلاً. أسعى بدايةً الى توضيح الإيحاءات المرتبطة بعبارة الاستشراق الواقعي. وسنرى فيما بعد أنّ العبارة توحي بتناقض، إذ إنها تجمع فكرتين متضادتين؛ ألا وهما: فكرة الهروب الخيالي والاستثمار الشّبق التي يتضمنها عادة الاستشراق، وفكرة المعرفة خارج نطاق الذات، وهي معرفة مستقلة عن الرغبة الشخصية، وترتبط هذه الفكرة الأخيرة بمفهوم الواقعية. إنّ التّوق إلى بديلٍ دخيلٍ مُغرٍ – بعيدٍ عن السياسة – لكلّ ما يمكن التنبؤ به في الحياة اليومية، قد أنتج، فيما يتعلّق بالشعراء المعنيين على الأقل، انفصالاً عن القيم المحلّية التي أفسحت المجال لتمييز الإسلام كشكل مُتميّز عن أشكال الحياة، جدير بالاحترام مثل أي ثقافة محلية.

نجد هنا، على أي حال، نقاطاً عدة تسترعي انتباهنا. وأولها، قيام نُقّاد مُحدثين في مجال العلاقات الثقافية المتداخلة بدراسة كُتّابٍ آخرين من وجهات نظر حديثة، مُتّبِعين في ذلك مفاهيم جديدة، وأحكاماً تتجاوز التقدير الأدبي والنقدي. وبينما يقوم النّقاد بالبحث المستمر عن أنماط إيديولوجية وتصنيفات سياسية، فإن جُلّ اهتمامهم ينصب على ما من شأنه أن يجعل الأفراد يندمجون، أو ما يحصرهم داخل مشاعرهم وداخل مجتمع يُشكل نظاماً مغلقاً متعدّد القيم. أمّا اهتمامي فينصب على أمرٍ آخر؛ أي على الطريقة التي يتمكن من خلالها المجتمع – أي مجتمع كان – من تجديد ذاته، وليس كيف يظلّ المجتمع أسير معتقدات دوغماتية ومفاهيم محدّدة تحدّ من تطوّره. وأهتم كذلك بقدرة الإيديولوجيات على تجاوز ذاتها وليس على كيفية تأثيرها على الوعي الإنساني، وكيف تتحوّل القدرة على كتابة الشعر إلى عملية اكتشافٍ وتعلّمٍ وليست مجرد تكرارٍ وإعادة تأكيد لمفاهيم سابقة.

لقد اخترت أن أُؤكّد الحيادية والموضوعية كصفات تُساهم في صناعة أدب أصيل يُوحي بالكثير (كما هي الحال مع معظم الأدب العالمي). توضح الأمثلة التي اخترتها في هذا الكتاب، أن الشعراء ليسوا سياسيين بالمعنى المتعارف عليه، ولا يمكن النظر إليهم من هذا المنظور، لكونهم بعيدين عن عالم الأجندات والمؤامرات السياسية الزائف، ويجب ألاّ يُحدَّد الشعراء والكُتّاب المُبدعون بمفهوم معين، ولا بإيديولوجية بعين ذاتها من قبل قُرائهم. لقد كان بيكفورد (Beckford) وبايرون (Byron) وكونراد (Conrad)، وكبلنغ (Kipling)، من بين شعراء آخرين، نتاج ثقافتهم الاستعمارية كما يوضح إدوارد سعيد (Edward Said) ببراعة في كتابيه: **الثقافة والإمبريالية**، **والاستشراق**، لكنّ الحكم على الشعراء من هذا المنظور ينحدر في الواقع، وعبر شريحة مهمة من المجتمع، إلى عدّهم مجموعةً من المؤلفين الذين ضُلّلوا بطموحات عصرهم الزائفة وبفعل مؤامرات استعمارية. إنّ هذا التّطور، وإن كان مقبولاً عند جمهور القراء المحدثين والمعنيين بفكرة الآخر أو الآخرية أو الاختلاف والمعارضة الراديكالية، يعكس مغالطة كبيرة، بل هو مُضلّل على حدّ سواء، لأنه يحجب جوانب عدّة من شخصية الشعراء، الذين يجب أن يُفهموا كمناهضين للأفكار المتعصبة في عصرهم ورافضين للجهل بثقافة الأخر.

وتنطبق هذه النظرة المغلوطة، كما سأوضّح فيما بعد، على قراءة إدوارد سعيد لبايرون، الذي عدّه سعيد من الشعراء الرومانسيين الذين شوّهوا صورة الشرق، وأعادوا تشكيل ملامحه عن جهلٍ لانعدام التفاعل الثقافي الفعلي بين الشاعر والشرق. إن هذه، باعتقادي، نظرة ضيقة تجاه الأدب، تنحدر به الى مجرّد انعكاس للاتجاهات السياسية والاجتماعية، بدلاً من عدّه تطوراً خلاّقا مُبدعا نحو اكتشاف الحقيقة. ينفي إدوارد سعيد، لسوء الحظ، بدافع من شخصيته المتشككة سياسيا وروحيا، إمكانية ظهور كُتاب يتمتّعون بضمير حي وعقلية متميزة داخل المجتمعات الإمبريالية. ومن ناحية أخرى، لا أسعى هنا الى الدّفاع عن الإيحاءات الإمبريالية، بل الى إعادة النظر في سياق ومغزى النص المدروس، وما يسعى الى غرسه في جمهور القُرّاء، قبل الحكم على الكاتب المعني، واتهامه بنشر الجهل الثقافي في مجتمعه.

أما النقطة الثانية التي أرغب في تأكيدها، فهي الطبيعة السياسية العميقة لمفهوم «الاستشراق الواقعي» كما تعكسه الأمثلة المختارة. وبينما لا أُقلّل من أهمية الجدل الذي يطرحه سعيد، ومفاده أن الاستشراق مهّد لإيديولوجية سياسية معينة عكست صورةً غير واقعية عن الشرق، ومن ثم جعلته يخضع تحت وطأة الاستغلال والسيطرة الغربية، إلاّ أنني أركز على فكرة مضادة تركت أثرها على أقلية (وإن كانت ذات تأثير كبير). تؤكد هذه الفكرة دور الاستشراق في استيعاب

الطاقات الرّاديكالية التي تحرّرت بفضل الثورة الفرنسية، ونتيجة لذلك أصبح الاستشراق نقطة حيوية مؤثرة تم من خلالها إدانة القوى الرجعية في أوروبا، والأهم من ذلك إدانة عدم التسامح مع روح الثقافة الإسلامية. لقد كان الإسلام بالفعل، الحضارة البديلة الوحيدة التي تتّسم بالقوة، وبقرب المسافة من الغرب، مما حفّز الاستيعاب الإيجابي لهذه الطاقات. فحينها كانت اليابان غير معروفة بما يكفي، والصين تفصلها مسافة كبيرة عن الغرب، أما الكثافة السكانية، المتعدّدة الأجناس في كُلٍّ من إفريقيا وأمريكا اللاتينية، فلها ثقافة غربية ذات طابع محلي. وبالإضافة الى ذلك، يدرس النقاد المحدثون الكُتّاب كنتاج لوسطهم الاجتماعي والثقافة المحيطة بهم، متجاهلين بذلك الجوانب الشخصية لحياة هؤلاء الشعراء، وأن تفرّدهم بشخصية متميزة كان حافزاً رئيساً نحو اهتمامهم بالثقافات الأخرى، وهذه خاصية فريدة تربطهم جميعا.

تطور رابطٌ، في نهاية القرن الثامن عشر بين كاتبين شابين هما لاندور وساوذي، اللذين سرعان ما أصبحا صديقين، فكلاهما بريطاني، وبدآ حياتهما «كيعقوبيين» راديكاليين، وفي ما بعد، وبسرعة معقولة، أصبح كلاهما محافظاً. ثم تشكل رابطٌ مشابه في بداية العقد الثاني من القرن التالي بين بايرون ومور. كان كلاهما جزءاً من العالم الأنيق وابتعدا عن القيم الإنجليزية (على الرغم من أن ذلك حدث لأسباب مغايرة)، وكان كلاهما ظريفاً فطناً نتيجة تمتّعهما بالرّاحة والثقة بالنفس. باختصار، كان الاستشراق نقطة تحول في شعر كلٍّ من الشعراء الأربعة، وفي المفهوم العام للإسلام والشرق في إنجلترا.

أما النقطة الثالثة فتعكس هدفي الرئيسي في هذا الكتاب، حيث أعرض تحليلاً لمفهوم الثقافة، عندما تلتقي مع كلٍّ من الشعر والسياسة والدين والمفاهيم الجنسية. ويسعى المذهب الأدبي الذي تبنّيته في هذه الدراسة إلى تسليط الضوء، وليس إلى تجاهل، على العوامل التي تشجع التبادل الثقافي الأصيل، والتي تخلق فهماً معيناً يُحدِث تغييراً في فهمنا لصورة الآخر، دون أن نُبرّر الأخطاء الناشئة عند تشكيل علاقة بين الثقافة وعملية استيعابها. وعلى الرغم من صعوبة هذا المذهب، إلاّ أنني أعتقد أنّها مُهمَّة تستحق العناء لتوضح قدرة كل مجتمع على إنتاج أدب إيجابي من شأنه تدعيم المعرفة الإنسانية والحقيقة الكونية.

أرغب أخيرا في التعبير عن امتناني للبروفيسور جاك بيرذود (Jacques Berthoud)؛ رئيس قسم اللغة الإنجليزية في جامعة يورك، لدعمه وتشجيعه المطلقين خلال سنوات دراستي للدكتوراه والتي كانت تحت إشرافه. وأشعر بالامتنان الشديد لما زوّدني به من تعليقات قيّمة، لغويّة وأدبية، أثبتت أهميتها خلال العرض الأخير للمادة. وأرغب كذلك بتقديم الشكر إلى العديد من

الأشخاص الذين زوّدوني بمساعدة قيّمة ودعم معنوي من بداية كتابة هذا الكتاب إلى أن تمّ نشره، وهؤلاء هم: البروفيسور ف. ت. برنس(F. T. Prince) من ساوثهمبتون، وجنيفر كاي هالينغر (Jennifer key Hullinger) من كينكيناتي، والرّاحل جيمز سويد نيستباي (James Sweid Nestedby) من إلينوي. والبروفيسور رايان وكارول لاهيرد (Ryan and Carol Lahurd) من مينابولس، وجبرائيل ڤان بروك (Gabriell Van Bruck) من لندن، وعبدالمالك ن. إيغل (Abdulmalik N. Eagle) من لندن، وجوناثان وردزورث (Jonathan Wordsworth) من غراسمير، و آنا عنايت (Anna Enayat) من لندن، وهلين سمسون (Helen Simpson) من لندن. وجزيل الشكر أقدّمه أيضا لمدراء المجلس البريطاني (في صنعاء ولندن) لمنحهم بعثةً لي لإنهاء دراستي.

المقدمة

إنّ العلاقة بين الإسلام والأدب الإنجليزي هي – أساساً - علاقةً بين ثقافتين وبين نظامين دينيين سياسيين، تحكمهما عوامل تاريخية وجغرافية. ولذلك فإن أي دراسة تتعلق بهذا الموضوع هي في واقع الأمر دراسة متعدّدة الأوجه. وعلى أية حال، يوضح إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق (1978) أنّ العلاقة بين الإسلام والمسيحية؛ أي بين الشرق والغرب، هي في أساسها ومنذ بداية نشأتها علاقة سياسية. فمنذ القرن الخامس قبل الميلاد، وعندما تواجه الفرس واليونان، صُوِّر الشرق بعدائية.

ولقد أعدّ إدوارد سعيد في كتابه بحثاً، موضحاً أن الأدب الغربي قام بتعريف هذه العلاقة العدائية، وتشكيلها وتدعيمها باستمرار. فالأدب اليوناني، على سبيل المثال، صوّر بلاد الفرس كقوة استبدادية لابد من أن تُلجم وتُقهر.

ومنذ ذلك الحين، لم تكن المعلومات حيادية بل كانت تسعى إلى فرض نفسها وتشكيل عقلية ذلك الإنسان. لقد طوّر سعيد مفهومه لهذه العلاقة بين المعرفة والسلطة من خلال قراءته لتحليل ميشيل فوكو (Michel Foucault) للنظم الثقافية، التي يفسرها في كتابيْه: حفريات المعرفة والمراقبة والعقاب.

إن هدفي في هذا الكتاب لا ينصبّ على عرض الإيحاءات السياسية لكتاب إدوارد سعيد أو طرح جدلٍ معارضٍ أو مناصر للإيديولوجيات المطروحة فيه. بل يهدف كتابي إلى استكشاف تطوّر الاستشراق – وعلى الأخص صورة الإسلام في الغرب - ولاسيما في الأدب الإنجليزي الرومانسي السردي. إلاّ أن نقاشاً مختصراً لكتاب سعيد سيساعد في لفت نظرنا إلى الطبيعة الجدلية لهذا الموضوع.

يُعرّف إدوارد سعيد، في مقدمة كتابه، الاستشراق بوصفه نظاماً اخترعه الغرب يقوم على افتراض وجود بَوْنٍ شاسع بين الشرق والغرب. فعلى سبيل المثال، تُمثّل أوروبا في مفهوم الاستشراق، وكأنما تنظر إلى الشرق كمكان رومانسي يقطنه أُناس غريبو الأطوار، حيث تسيطر ذكريات الماضي ومشاهد الطبيعة. ويعد إدوارد سعيد الحقبة المتأخرة من القرن الثامن عشر نقطة البداية التقريبية

للاستشراق الغربي الذي يصفه «كمؤسسة مشتركة للتعامل مع الشرق عن طريق وصفه بتعبيرات معينة، أو إجازة رؤىً عنه، أو تعليمه أو استيطانه أو حكمه. وباختصار فإن الاستشراق أصبح أسلوباً غربياً للسيطرة على الشرق، وإعادة تشكيله وفرض السلطة الغربية عليه»(1).

وحَسْبَ سعيد، فإن الاستشراق لا يهدف إلى دراسة الشرق، من أجل نقل الحقيقة، كما أنه لا يملك نظرة محايدة تجاهه. ويصل انتقاد سعيد للاستشراق قمته عندما يناقش عملاً اكتسب سلطة بلا منازع كمصدر هام للمعلومات عن الشرق: وهو كتاب ويليام لين (William Lane) المصريون المحدثون، الذي أصبح يُمثّل، عملياً، واقع الشرق ذاته كمعيارٍ للحقيقة في القرن التاسع عشر. فعلى سبيل المثال، يستشهد سعيد بالكاتب نيرفال (Nerval) الذي يقتبس حرفياً فقرات من كتاب لين، وكأنه يستعين بسلطة الأخير لمساعدته في وصف مشاهد قروية في سوريا وليس في مصر(2).

ويُلّخص سعيد هذا النوع من الخطاب بالمثل السائر: «لقد طغى الاستشراق على الشرق»(3). إنّ ما يتعلق بالشرق «ينبع دوماً، وعلى وجه التخصيص، من تفاصيل كل ما هو إنساني بطبعه، إلى عموم ما وراء حياة الإنسان. فملحوظة ما مثلاً عن شاعر عربي في القرن العاشر تتفاقم لتصبح سياسة تعبر عن العقلية الشرقية في مصر، أو العراق، أو شبه الجزيرة العربية بشكل عام. ويُقاس على ذلك، الاستشهاد بآية من القرآن الكريم، فتكون أفضل دليل على انغماسٍ مذهلٍ للمسلم في الملّذات والشهوات الحسية»(4). إنّ هذا التزييف والتحريف هو تحديداً ما جعل الشرق يبدو بعيداً وغريباً بشكلٍ مغرٍ للعقلية الغربية.

وبينما تمارس أوروبا سلطة متزايدةً على الشرق الأوسط، فإنّ الشرق نفسه، وعلى حدّ تعبير سعيد، أصبح «مشرقناً من قبل الاستشراق».

إن مصدر هذا التشويه الواسع الانتشار لصورة الشرق في دراسات الاستشراق، وحتى على مستوى الباحثين، لا يكمن فقط في علاقات القوة بل في التاريخ نفسه. يقول سعيد: إنّ الاستجابة الأوروبية للسيطرة الإسلامية، أفرزت، على نطاق واسع من العالم ومنذ بداية القرن الرابع عشر، «صدمة دائمة»(5). وفي بداية القرن الحادي عشر، يصف إيرشمبيرت (Erchembert) – ولقد كان رجل دين إبّان معركة مونت كازينو (Monto Cassino)[×] – الجيوش الإسلامية

× معركة مونت كازينو (Battle of Monte Cassino)، تُعرف أيضا بمعركة روما وهي سلسلة من أربع معارك طاحنة وقعت خلال الحرب العالمية الثانية حيث سعى الحلفاء الى احتلال روما. على أية حال، مونت كازينو عبارة عن تله صخرية يصل ارتفاعها إلى 130 كيلومتر إلى الجنوب الشرقي من روما، وتمتد حوالي 2 كيلومتر غرب مدينة كازينو. (المترجم)

«كسِرب نحل لكن ذوات أيدٍ مدمرة ... لقد حطّمت كل شيء» (6). إنّ هذه الأفكار عن الذعر والدمار والشهوانية أصبحت مرتبطة، لا محالة، بصورة المسلمين. فبعد انتهاء الحروب الصليبية لم يتحقق تواصل حقيقي بين الحضارتين، ولم يتم تشجيع ترجمة أصيلة للنّصوص والكتب الإسلامية. ويرى سعيد أنّ ما قيل عن الإسلام «لم يكن لتقريب الإسلام ذاته، بل رغبة في تقديم الإسلام كفكرة لمسيحيي العصور الوسطى»(7).

إن هذه المفاهيم المغلوطة التي تصوّر النبي محمد كدجّال معادٍ للمسيح، والمسلمين كوثنيين كانت قد انتشرت خلال هذه الفترة.

وفي الغرب، تمت مأسسة هذه المفاهيم من خلال معيار السمو أو الوضاعة. وفي القرن التاسع عشر حدّدت هذه المفاهيم السياسة الخارجية حسب تصريحات شخصيات سياسية هامة مثل: نابليون (Napoleon)، وبلفور (Balfour) وكرومر (Cromer)، فمثلاً، بُرّرت حملة نابليون على مصر بالهدف المعلن ألا وهو «إنقاذ مصر من البربرية». ونظرة نابليون تلك كانت مجرد تكرار لآراء مواطنه ڤولني (Volney) الذي كان بدوره يُمثّل توجّهاً ثقافياً عاماً ليس إلاّ. ولم يكن كارل ماركس نفسه بعيداً عن هذا التحيّز المضلِّل، ففي كتابه تقاريرٌ من المنفى، حاول أن يبرّر الاحتلال الإنجليزي لملكة هندوستان من خلال رفضه لما سمّاه «بالطغيان الشرقي». يقول في هذا المجال: «مهما كانت الجرائم التي ارتكبتها إنجلترا فلقد كانت الأخيرة أداة تاريخية تسببت عن غير عمد في إحداث ثورة «ضرورية للحالة الاجتماعية في آسيا»(8).

ولهذا فإن الاستشراق، وفق سعيد، هو ظاهرة استطرادية متناغمة داخلياً، ودائمة الوجود داخل حالة انعزال فعلي عن أي تواصل (أو انسجام) مع «الشرق الحقيقي»(9). إن هذا «الشرق الحقيقي» ليس فقط يتم تجاهله أو تجنبه من قبل المستشرقين بل إنهم لا يفهمونه أيضاً. وباختصار فإن الاستشراق أيديولوجية ذات هدف خفيّ ألا وهو إذكاء الهيمنة السياسية للغرب. ويُلخص سعيد هذه النظرة من خلال مقارنة الاستشراق بمسرحية، والمستشرق بكاتبها:

من أعماق خشبة المسرح الشرقية هذه، تكمن ذخيرة ثقافية مذهلة تُثير عناصرها عالماً غنياً رائعاً من شخوص مختلفة مثل: أبي الهول، وكليوبترا، وجنة عدن، وطروادة، وسدوم وعمورة[×]، وعشتروت، وإيزيس، وأوزيريس، وسبأ، وبابل، والجني، والمجوس، و نينوى، وبريستر

× يذكر العهد القديم (سفر التكوين) أن سدوم (Sudom) وعمورة (Gomorrah) مدينتان دمّرهما الرّب ولذلك تستخدم الكلمات عادة كاستعارة عن الرّذيلة والشذوذ الجنسي. (المترجم)

جون، ومحمد، وعشرات آخرون، وأماكن، وفي بعض الحالات أسماء فقط، شبه خيالية، وبالكاد معروفة، أو وحوش، وشياطين، وأبطال، أو حالة رعب وملذّات، ورغبات(10).

ويُعدُّ تحليل سعيد للاستشراق تحليلاً قوياً، ولابد لأي دراسة جادة للموضوع ذاته، أن تأخذه بعين الاعتبار. وعلى العموم، فهذا التحليل لا يخلو من بعض الصعوبات. فهو يشكو من علة مغايرة لتلك التي يسعى لتشخيصها، ويمكن تسميتها «بالاستشراق المُضاد».

فسعيد يرى أنّ الغرب شديد التّحيز إلى درجة أنه يشوّه كل شيء. وبينما يحاول أن يفضح هذا التشويه، فإنه يفعل ذلك بشكل نظامي، لدرجة أنه يقع في المصيدة نفسها. (العديد من المراجعات النقدية لكتابه تشير إلى مدى تعنته في استخدام الأدلة). والنقطة الثانية أن جدله يتأرجح بين نقيضين دون أن يواجه الأمرين كليهما في وقت واحد. إن رؤية الموضوع من منظور معين، أو أيديولوجية محددة، أو نظام استطرادي أو (وهنا نقتبس من فوكو وهو أكثر الكُتّاب تأثيراً على سعيد) من «جانب افتراضي تاريخي» يؤدي إلى صراع راديكالي مع فكرة اللجوء إلى دليل، أو حقيقة أو عدالة أو ما يُعرف بـ «الشرق الحقيقي». ويبدو سعيد كمن يودّ أن يأكل نصيبه من الكعكة وأن يحتفظ بها في الوقت نفسه: فبالنسبة له، الاستشراق نظام ثقافي مستقل (يُفترض أن يتغيّر من خلال الهزيمة السياسية أو العسكرية وليس من خلال المنطق أو من خلال كتب، ككتابه على سبيل المثال) وهو في الوقت نفسه شكل من أشكال التحيّز المتعمّد ضد حقيقة توجد خارج هذا النظام وتتميز بالحيادية وإمكانية التحقق من مصداقيتها. وعلى الرغم من قوة الدراسة التي يقدمها سعيد وأهميتها الأخلاقية، إلاّ أنّها مشوبة بالشك العملي والتناقض في المنهج.

وعلى أية حال، وكما ذكرت سابقاً، فإنني لا أهدف إلى المصادقة على موقف سعيد أو دحضه، بل أسعى إلى التعريف بموقفي من خلال المقارنة، بمعنى آخر، أن أدرس ظاهرة أدبية محددّة كمرحلة داخل علاقة ثقافية متداخلة ومتطورة. ولذلك فمن الضروري أخذ التغير الإيديولوجي التاريخي داخل مجتمع ما بعين الاهتمام، إلاّ أنني لا يمكن أن أفعل ذلك بالاعتماد على مفهوم المعرفة «الافتراضي التاريخي»(×) لفوكو، أو على إيديولوجية ما بالمعنى الحرفي. فأنا لا أؤمن أن الكتاب الغربيين جميعاً يحكمهم فكر ثقافي مسيطر، أو أنهم جميعاً النّتاج الحتمي لعصر الإمبريالية والإيديولوجيات السياسية التي عاصروها. فإذا عددنا أن هؤلاء الكتاب كانوا جزءاً من

× مفهوم المعرفة عند فوكو (Foucault épistemé). كلمة (épistemé) مشتقة أصلاً من كلمة يونانية وتعني المعرفة أو العلم. ولقد استخدم فوكو هذه الكلمة في كتابه نظام الأشياء (The Order of Things) ويعني بها البديهيات التاريخية (Historical a Priori) التي تشكل أساس المعرفة الإنسانية. (المترجم)

فترة زمنية شهدت اندلاع الثورتين الأمريكية والفرنسية، فلقد عايش هؤلاء – كذلك – النزعات المتجددة والمتحفظة في هذه الفترة. ولابد أن نتذكّر أن الحركة الرومانسية ظهرت كحركة مُقاومة للاستبداد الشامل، وكان الكتّاب الرومانسيون يقاومون المركزية السياسية والثقافية، ولذلك فلقد كان من الممكن أن يتطوّر اهتمام أصيل بدول وثقافات أخرى.

ولقد اخترت لهذه الدراسة عدداً من الشعراء الرومانسيين وهم لاندور (Landor)، وساوذي (Southey) ، ومور (Moore) ، وبايرون (Byron) ، ولقد ضمّن سعيد في دراسته كلاً من مور، وبايرون، بالإضافة إلى بيكفورد (Beckford) ، وغوته (Goethe) ، لكونهم ساهموا فيما أسماه «بإعادة تركيب» الشرق و«شرقنته» (11). إنّ أي محاولة لتقصي عملية التطور التاريخي لابد أن تكون واقعية تاريخياً، أو بمعنى آخر، لابدّ أن تضع بعين الاعتبار كل ما كان ممكناً ومحتملاً في العصر المعني. إنّ التطور التاريخي لا يتحقق عبر قفزة واحدة من الظلام نحو النور، ومن التحيز إلى الحقيقة ولكنه يتحقق تصاعدياً كتقدّم تدريجي نحو الفهم الصحيح. إنّ كل مرحلة تسمح بنطاق معين فقط من الفوضى: ولهذا السبب يجب أن يعترف المرء بالمساهمات الجريئة (كتلك التي حققها الشعراء المذكورون سابقاً) كإنجازات ملحوظة، وليس أن نرفضها باعتبارها مشبوهة وناقصة. وفي رأيي إن نصوص الشعر السردي الأربعة التي اخترتها لهذه الدراسة وهي: جبير (1798) (Gebir)، وثعلبة (1801) (**Thalaba**)، ولالا روخ (1817) (**Lalla Rookh**)، وما يعرف «بحكايات تركية» (1813-1816) (**Turkish Tales**)، تُشكّل تقدماً في فهم الشرق والتّعاطف معه، ولذلك فهذه الأعمال تُعبّر كذلك عن ابتعادٍ عن مظاهر الرّضا المتمركزة حول مفهوم البطولة الراسخة. ولهذا السبب فإن هذا الكتاب يهتم بظهور ما أُسميّه – وكرغبة في طرح مذهب معاكس لمذهب سعيد – «بالاستشراق الواقعي». إنني أطرح هنا أنّ الاستشراق لا يتعارض بالضرورة مع اكتشاف الشرق، لكنه في واقع الأمر، يشجّعه ويُعزّزه وإن كان بشكل غير كامل.

تُعلّق الكاتبة مارلين بتلر (Marilyn Butler) في مقالها «مراجعة النص المعياري» في الملحق الأدبي للتّايمز على جانب مهم من هذا الموضوع. فهي تعترض على حصر ما يُعرف بالنص المعياري (Canon) على الإنجازات النقدية. إن الانضمام لنادي الشعراء العظماء، الذين يُعدّون نوعاً ما مُمثّلين للرّوح الوطنية لعصرهم، تُؤدي إلى تجاهل العديد من الشعراء الثانويين، ومن ثم نسيانهم. ولأن هؤلاء الشعراء لم يكونوا كذلك، آنذاك، ولربما تركوا أثراً واضحاً على كُتّاب رئيسيين، فإنّ عملية تصنيف الأعمال إلى نصوص معيارية، تصبح حصرية جداً، وتُشوه بذلك

التاريخ الأدبي. فمثلاً تناقش الأستاذة بتلر حالة الشاعر ساوذي، الذي كان من بداية عمله الأدبي مثيراً للجدل، تماماً كالشاعر وردزورث (Wordsworth)، وبالرغم من ذلك فلقد رحّب به فرانسيس جيفري (Francis Jeffrey) كقائد لطائفة المنشقين، وهي طائفة بالكاد انتمى إليها الشاعر وردزورث(12). لم إذن تمّ تجاهل ساوذي؟ فحَسْب الأستاذة بتلر: "لم يمتلك ساوذي خصائص الشعراء الذين تصنف أعمالهم كنصوص معيارية، فلقد كان شاعراً مثيراً للنزاع أكثر من كونه وثوقياً، وشعبياً أكثر من كونه متكلّفاً، وقروياً أكثر من كونه مدنياً، وعالمياً أكثر من كونه محلياً. ولم يكن وحيداً أو منعزلاً" (13).

ليس من السهل أن نرى كيف يمكن للمرء أن يطلق تعميماً من هذا التشخيص العادل والمقبول للشاعر ساوذي. ولقد كان كيتس، على سبيل المثال، شعبياً أكثر من كونه متكلّفاً، وكان شيلي وبايرون عالميَين ومثيرَين للجدل في الوقت ذاته، وكان كريب (Crabbe) وكلير (Clare) قرويَين ومنعزلَين، إلاّ أنهم جميعاً نماذج رئيسة لكُتّاب النصوص المعيارية. ومن ناحية أخرى، كان كلٌ من لاندور وسكوت –بطرق مختلفة– وثوقيين ومتكلفين، مدنيين ومحليين في آنٍ واحد، إلاّ أنه تم استثناؤهما.

إنّ فهم الأستاذة بتلر لمفهوم النص المعياري ليس واضحاً. فهل تم إقصاء ساوذي لأنه يملك خصائص غير تلك المعتمدة في النصوص المعيارية؟ (لكن، وكما أوضحت سابقاً، فإن الخصائص التي تعرضها غير محتملة) أو هل تم إقصاؤه؛ لأن اهتمامه الأدبي محدود؟ (بينما هي تناقش ضعف الوزن الشعري في أعماله، فهي لا تتمنى أن تقول إنّ افتقار الخاصية الأدبية هو سبب إخفاقه في الانضمام إلى كُتّاب النص المعياري). ويبدو أنّ الأستاذة بتلر توحي أنّ النص المعياري مبنيّ، على أساس معيار يفوق المفهوم الأدبي البسيط. وبلغة أخرى، فالمعيار هو الأذواق، والأفكار المتحيزة للمؤسسة السياسية والاجتماعية المعنيّة، وهكذا فإن هذا المعيار ليس له أي علاقة بالخصائص الداخلية للنصوص المختارة. وهكذا يبدو مفهوم بتلر للنصّ المعياري، من أوجه عدة، مكمّلاً للفكرة التي يطرحها سعيد عن الاستشراق. ويبدو أن كلا الطرحين خاضع لمنظور معين يفتقر للحيادية. وتبدو فكرة النص المعياري هنا خاضعة لأوجه الاعتراض نفسها على فكرة سعيد عن الاستشراق.

وعندما يصبح الاستشراق مجرد مفهوم تحكمه نظرة معينة، فإنه يخفق في تحقيق التواصل مع الشرق الحقيقي، ومن ثم فإن النصّ المعياري عندما يتحول إلى مجرد مفهوم إيديولوجي فإنه ينفصل تماماً عن الخاصية الأدبيّة للنصوص. وبالرغم من ذلك، فإن أي فكرة مفيدة حول النص المعياري لابد أن يكون لها علاقة ما بالخصائص الأدبية واللغوية. فبينما ينضم بايرون إلى كُتّاب

النص المعياري، فإنّ سكوت يُستثنى منهم، ولا يُعلّل ذلك بكون الأذواق تتغير فقط، وإنما لأن بايرون يُعدُّ شاعراً أفضل من سكوت.

ولقد قمت بتحديّ المفهوم الحالي للنص المعياري باختيار أعمال (باستثناء جبير) لا تُعد من روائع الأعمال. وعلى أية حال، فإنّ اختياري هذا مبني على أساس ليس بعيداً عن الطبيعة الأدبية، وإنما على أساس أن هؤلاء الكُتّاب هم في واقع الأمر أفضل بكثير مما يُعتقد، وإن كُنّا نعجز عن إدراك ذلك بسبب إخفاقنا في أخذ مضمون أعمالهم – الاستشراق الخاص بهم – على محمل الجد. وداخل إطار مصطلح "الاستشراق"، فإنني أضمّن الآراء السياسية والدينية المتعلقة بالشرق المسلم، وبالرغم من ذلك فإنني لا أرغب بالإيحاء أنّ تلك الآراء مثيرة للاهتمام سياسياً فقط، متجاهلاً بذلك النّواحي الجمالية. إنّ وجهة نظري التي أطرحها هنا أن الجدّية الأدبية والسياسية لهذه الأعمال تتوقف على بعضها بعضاً، وأن فهم أحدها سيؤدي إلى فهم الآخر.

عُرف المُستشرق:

لا يمكن تقييم إنجازات الشعراء المُختارين كمستشرقين، بشكل مقنع، خارج نطاق عُرف المستشرق الذي اكتسبوه. ولهذا السبب فإنه من الضروري تقديم ملخص عن هذا العُرف.

إنّ التهديد الموجه نحو أوروبا بسبب توسّع الإمبراطورية التركية تمّ كبحه في القرن السادس عشر، إلاّ أن المواجهات مع تركيا توقّفت في منتصف القرن الثامن عشر. لقد ربطت تركيا بالطغيان المطلق، وهذه الصورة بالضبط شكلّت جُلَّ الفهم الغربي للإسلام. ويُضاف إلى ذلك، وعلى نقيض الديانة المسيحية (في روحها وإن لم يكن في أفعالها)، فإن الإسلام لا يُقرّ بتعارض الدين والسياسة – وهذه نقطة لم تغِب عن ذهن الشعراء والكُتاب الرومانسيين الذين كانوا ينزعون إلى ربط الأدب بالأفعال. ومن هنا يمكن القول إن الموضوع الرئيس الذي واجهه الرومانسيون هو فكرة الطغيان. وعلى أية حال، فإن هذه الرؤية ضيقة الأفق لأن الرومانسيين كان لديهم شعور مبهم تجاه الإسلام. فمن ناحية، كان الإسلام رمزاً ملائماً لصورة الاستبداد التي سعوا إلى التغلّب عليها، ومن ناحية أخرى فقد وفّر الإسلام بديلاً للأنظمة السياسية والاجتماعية الفاسدة أو المشبوهة في أوروبا. ومن ثمّ فمن الأفضل أن نعدَّ الطغيان معلماً هاماً وليس موضوعاً رئيساً في دراسة الاستشراق في العصر الرومانسي.

ومع ذلك، تبقى الحقيقة أن موضوع الطغيان في الشرق كان مسلّماً به غربياً، ومنذ القرن السابق للرومانسية. حتى إن كاتباً متحرّراً مثل مونتيسكيو (Montesquieu) عدَّ صورة الطغيان

تلك صفة شرقية بحتة في كتابه روح القوانين، الذي يصادق فيه على آراء مستشرقين مثل: شاردن (Chardin) وتاڤرنييه (Tavernier). حتى ڤولتير (Voltaire) (1694 - 1778) ذاته فإنه يستخدم، في مسرحيته محمد (**Mohamet**) وكتابات أخرى، شخصية النبيّ المسلم ليعكس تأصّل السذاجة والخُرافة في جذور كُلّ الأديان. ولقد أدرك ڤولتير وجود تشويه مُتعمّد في صورة النبي محمد، لكن السياسة والأديان الشرقية جميعها كانت لديه عُرضة للشبهة.

ومع تقدّم العصر، ظهرت بعض علامات ردود الفعل ضد التحيز. فعلى سبيل المثال، يجادل الكاتب أنطوان بولانغر (Antoine Boulanger) في كتابه **بحوث في أصول الطغيان** (1761) أن الطغيان لم يكن مجرد ظاهرة لاأخلاقية، بل نتاج للنسيج الديني والثقافي. والأهم من كل هذا، وبالرغم من كونه مرجعاً أقل شهرة، هو ما كتبه الكاتب أبراهام - هياسنت أنكويتل - دوبيرون (Abrahan-Hyacinthe Anquited-Duperron) (1731 - 1805) عن مراقبته المباشرة للمجتمعات الشرقية، ذلك أنه أقام في الهند لفترة طويلة، وساهم في نشر تاريخ الشرق وثقافته. فلقد قام بترجمة الكتاب المقدس للزّرادشتيين ونشره، والمعروف باسم الأڤستا (**Zend Avesta**). إلاّ أن مساهمته الحقيقية كانت من خلال كتابه **التشريع في الشرق** (**Legislation Orientale**) (**1778**)، الذي أوضح فيه، وعلى مستوى جديد من الدّقة في البحث، كيف أن مونتيسكيو (Montesquie) وأتباعه بنوا نظريتهم عن طغيان الشرق على أسس واهية. فمثلاً يوضح أنكويتيل – دوبيرون كيف التصقت صفة الطغيان تلك بكل من تركيا، وبلاد فارس، والهند بزعم أن هذه الدول افتقرت لنظام الملكية الخاصة. ومن هنا يؤكد الكاتب أن "هذه الصورة المشوّهة للشرق زوّدت الأوروبيين، كالإنجليز في الهند مثلاً، بحُجّة لمصادرة الأراضي والثروات. فإن كان النظام المستبد لا يسمح بالتّملك فمن حقّ المحتل أن يحصل على كل شيء متوافر داخل هذه البلد لأنه ينتمي للطاغية المهزوم" (14).

إن الهجوم الذي يشنّه أنكويتيل – دوبيرون على تعميم استخدام عبارة "طغيان الشرق" (وهذه العبارة متعلقة بموضوعنا هنا بشكل خاص لكونها مرتبطة بمناطق معينة من الشرق وتتميز في الأغلب بثقافة إسلامية) يساهم في خلق موقف الشعراء الرومانسيين، الذي سيكون محور نقاشنا. لقد سعى الرومانسيون إلى إزالة الغموض عن صورة الشرق، وعلى الأقل، عما يتعلق بالغموض الذي صاحب الشرق، الذي استُخدم ليخدم المصالح والمشاعر المركزية الإنجليزية. فلم يُبد أيٌّ من لاندور، أو ساوذي، أو مور، أو بايرون، أو حتى كوليردج، وشيلي، ولي هنت (ولقد استُثني هؤلاء الثلاثة من هذا الكتاب لأنني أحصر اهتمامي بنوع أدبي محدد من الأعمال وهو

القصيدة السردية الشرقية) اهتماماً في أعمالهم المبكرة بتشجيع الرّضا عن الذات الإنجليزية، أو حتى بالتشويه "التقليدي للإسلام". فعلى أدنى مستوى، كان شعورهم نحو الشرق منطوياً على لبس شديد: فلقد زوّدهم بقصص رمزية عن الطغيان السياسي الذي يجب تجنّبه لكن، في الوقت نفسه، وفّر لهم صوراً عن ثقافة أجنبية مُغرية. إلاّ أن هذين الشعورين المتناقضين ظاهرياً، قد أوحيا بوحدةٍ عميقة ذلك أن كليهما قدَّما انتقاداً لأوروبا نفسها – بسبب نزعاتها الاستبدادية من ناحية، ومن ناحية أخرى بسبب استعمارها الثقافي، وضعف تمييزها للحقائق.

ويمكننا أن نميز التأثير المهم الذي تركه مفكران رئيسان على الانفتاح الرومانسي على الواقع الشرقي، وهذان المفكران هما: جان-جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau) وإدموند بيرك (Edmund Burke). إنّ افتراضاتهما السياسية كانت، بالطبع، متباينة بشكل كبير حدّ التناقض، إلا أنهما كانا يُكمّلان أحدهما الآخر في الأثر الذي خلّفاه. فمثلاً، ارتبط هجوم روسو على الاستبداد بنظرته التشككية نحو أسس الثقافة؛ فتأكيده على نقاء الطبيعة وبراءتها (وهذا في واقع الأمر رفضٌ لمبدأ الخطيئة الأولى) جعل الشعراء الإنجليز يستجيبون بشكل خاص إلى الحياة الرّعوية الأساسية التي ميزت حياة البداوة عند المسلمين في مطلع القرن التاسع عشر – ويحتل هذا الموضوع مكانة هامة في الأعمال السردية التي يناقشها الكتاب.

أما أفكار بيرك فإنها أكثر تعقيداً وأقلّ شيوعاً. ففكرُهُ يُركّز على مفهوم الثقافة وليس الطبيعة، إلاّ أنّ لديه تصوّراً عضوياً وليس تعاقدياً عن المجتمع، ومن ثم يمكننا القول إن بيرك يُطبّع الثقافة. وهذا التصور يجعله يميل إلى التّخيل فيما يخص الثقافات الأخرى. فلنضع بعين الاهتمام، مثلاً، مساهمته في التشكيك في صحة آراء وارين هيستنغز (Warren Hastings) (1788) في سياق مراجعته لتاريخ الإسلام في الهند. لم يكن بيرك بالضرورة متعاطفاً مع السرعة التي انتشر بها الإسلام عبر الهند(15). وعلى أية حال، فكان بإمكانه القول: "إنّ الحماس الذي حفّز أتباع محمد الأوائل، والقوة الطاغية التي اكتسبها دينه من خلال هذا الحماس، والميزات المشتقة من كليهما، ومن السيطرة على إمبراطوريات عظيمة أصبحت واهنة، وعلى حكومات العالم الأقل شأناً، والتي باتت محطمة ومتفرّقة، جميعها بسطت تأثير هذه الفرقة الفخورة المسيطرة من ضفاف نهر الغانغز[×] وحتى ضفاف نهر لوار" (16)[××]. إلاّ أن دراسة بيرك للهيمنة الإسلامية

× نهر الغانغز (Ganges River) هو نهر يمتد شمال الهند وشرق باكستان ينبع من الهملايا ويمتد إلى خليج البنغال. (المترجم)

×× نهر لوار (Loire River) ينبع من جنوب فرنسا ويتفرع إلى شمالها وغربها حتى يصل إلى خليج البسكاي. (المترجم)

في الهند والحكومات المختلفة التي نشأت عن ذلك هناك، مكّنته من دحض ادّعاء هيستنغز أنه تبنّى قوة عشوائية في الهند بسبب كون الحكومات الحاكمة آنذاك عشوائية واستبدادية في حدٍّ ذاتها. ومن ثم يؤكد بيرك أنه "ما من شيء أكثر مغالطة من القول إن الطغيان هو دستور أي دولة في آسيا ... وبالتأكيد أنه ليس من صفات الدستور المحمّدي" (17). وهنا نرى صدىً واضحاً لأفكار أنكويتيل – دوبيرون في الموضوع نفسه، إلاّ أن بيرك يستطرد فيوحي أن الدستور الإسلامي يُجسّد العدالة الإلهية حيث إن الدين يدعم القانون:

إنّ الحكومات المحمّدية تهيمن على الجزء الأكبر من آسيا. فالحديث عن أي حكومة محمّدية هو حديث عن حكومة يحكمها القانون، الذي يفرضه وازع أقوى من أي قانون، ويمكنه أن يُلزم السّيد المسيحي. ويُعتقد أن هذا القانون هبة من الله ومن ثمّ يتمتّع بتصديق مزدوج من القانون والدين، ولا يُفوَّض أمير الجماعة بالتّخلي عنه. وإذا استطاع أي شخص أن يُترجم القرآن لي، فليُريني نصاً واحداً يُجيز تحت أي درجة، استخدام الحكومة لسلطة عشوائية. وحينها سأعترف أنّ قراءتي لهذا الكتاب ومحاولة إلمامي بشؤون آسيا، كلتيهما ضاعتا عبثاً. ففي الحقيقة لا يُوجد في القرآن مقطع واحد يشير إلى ذلك. بل على النقيض، فإن كلّ بنود هذا القانون تشجب بعنف الطغاة تحديداً (18).

لقد كان الهدف الأصلي لبيرك دحض مزاعم هيستنغز الاستعمارية، بأنّه قد ورث ببساطة سلطة إسلامية عشوائية زائفة على جمع كثيف من الناس المستعبدين. إلاّ أن ذلك يقوده إلى شق الجسد الميت للتحيز الجاهل، بشكل عميقٍ ولافت للنّظر.

من الممكن أن نزعم هنا أن بيرك أسهم في ترك أثر لانفتاحٍ مشابه لدى الشعراء الرومانسيين المعنيين. فبايرون مثلاً، كتب لفرانسيس هودغسون (Francis Hodgson) (الثالث من أيلول، 1811): "سأحضر لك عشرة مسلمين يمكنهم أن يُشعروك بالخجل، بنيتهم الصادقة تجاه الآخرين، وبدعائهم لله، وبشعورهم بواجبهم تجاه جيرانهم" (19)، وكان بالتأكيد سيوافق على براءة بيرك من الغُلوّ المتحيز لزملائه المتعصّبين.

إنّ تحرر بيرك من أفكار مبتذلة كتلك، كان ثمرة التجربة المباشرة – لقراءة الكتابات الإسلامية وليس معاصرة الحياة الإسلامية نفسها – كما هي الحال مع بايرون. إلاّ أنّ القُرّاء والرّحالة يمكن أن يحملوا معهم مشاعرهم المنحازة، فلقد تمكّن بيرك وبايرون أن يقرآ وأن يريا بأمّ أعينهما، لأنهما كانا ينتميان إلى ثقافة تسمح لهما بذلك. لقد ورث كلاهما تقليداً مُتنامياً، وإن كان محدوداً، من شهادة الرحالة الصادقة. وأحد أبرز هؤلاء هي السيدة ماري وورتلي

مونتاغو(Lady Mary Wortley Montagu) (1689 - 1762)، عاشت في القسطنطينية زوجةً للسفير البريطاني بين عامي (1716) و (1718)، وقد تمتّعت بحرية الوصول للنساء التركيات من الطبقة الحاكمة. وقد أضْفت رسائلها المعروفة برسائل تركية، والمنشورة عام (1763)، اتجاهاً جديداً على مفهوم الاستشراق منذ القرن الثامن عشر ذلك أنها تخلو من مظاهر الولاء للثقافة الإنجليزية، في حين تقدم رصداً حيوياً ومرهفاً وذكياً للحياة التركية. وكما هو متوقع، فلقد كان لمونتاغو تأثير خاص على بايرون الذي كان ينتمي لطبقتها، وقام بزيارة الأماكن نفسها.

أمّا جيمس بروس (James Bruce) (1730 - 1791)، وهو رحّالة آخر اشتهر في الفترة نفسها، فقد تمكّن من دق أوتار رنّانة في مخيّلة الكُتاب الرومانسيين من خلال كتابه رحلات لاكتشاف منبع النيل (1790-1791)، وبالأخص عبر تصويره البدوي العربي كبدائي نبيل؛ أي نسخةً عن الصورة التي يقدمها روسو "لإنسان الطبيعة".

ويُوضّح النّمودج التالي من كتابته إلى أي مدى ارتبط مفهوم الواقع بالكليشيه الثقافي المتوافر للمراقب:

إنَّ ما تُمليه الطبيعة على قلب الوثني البسيط (أي البدوي العربي) يُوظَّف بشكل دائم في رحلات طويلة وحيدة خطرة، وغالباً ما أيقظت في داخله تساؤلاً عن ماهية العناية الإلهية اللامرئية التي تحكمه ... وبالقدْر الذي تتملّكه رغبة في الإحسان إلى الآخرين، مراعياً ومحافظاً على واجبه تجاه والديه، وموّقراً أسياده، ومُراعياً ورحيماً حتى بحيواناته، وحاوياً في قلبه مبادئ الدين الأول الذي غرسه الله في قلب نوح، كان العربي مهيئاً ليحتضن ديناً أكثر مثالية من المسيحية آنذاك، التي بدت له وكأنّما شوّهتها الحماقات والخرافات(20).

إنّ هذا المقتطف مقنع لكونه يعرض مزيجاً للحياة الرعوية العربية والمسيحية واكتشاف كلٌ من البدائي البسيط والأنموذج الأصيل للكتاب المقدس على تراب الصحراء. لقد كان هذا المزيج مغرياً بشكل خاص لكلٌ من ساوذي وكوليردج، اللذين كانا يؤمنان بمجتمع مثالي تحكمه المساواة. لقد استعادت كتابات بروس الكرامة ليس فقط لصورة البدوي التي طالما ناصرها، ولكنه استعاد أيضاً الواقعية للمشهد الطبيعي الريفي الذي طالما بدا زائفاً. إنّ وصْفه لعنصر المكان ومظاهر المناخ (مثل وصفه لرياح السموم) في الشرق ترك أثراً فاعلاً على أعمال المستشرقين الرومانسيين.

ولقد عزّز رحّالتان آخران هذا الأثر هما: قسطنطين ڤولني (Constantin Volney 1757 - 1820) وكارستين نيبير (Carsten Niebuhr) (1733 - 1815) . فكتاب ڤولني

الآثار (1791) جذب انتباه العديد من الشعراء الرومانسيين، لمزجه الاهتمام بالآثار بالمواضيع الرومانسية مثل العلمانية والفضيلة. أما كتاب نيبير رحلات في شبه الجزيرة العربية (1774-1778)، فيرصد بقوة المناخ القاسي، وطبيعة المكان في الصحراء العربية (بما في ذلك ملاحظته عمّا يُعرف في العربية بالسّراب، مما كان له أثر على مخيلة الرومانسيين). ويمتدح نيبير أيضاً الرّاعي العربي لما يتمتع به من حرية ونقاء.

وربما يكون السير وليام جونز (Sir William Jones) (1748 - 1794)، الأهم بين هؤلاء المستشرقين ذلك أنه يدمج بصورة نادرة موهبة العالم وموهبة الرّحالة ليُضفي قوة دافعة رئيسة للتقليد الراسخ للترجمة الشرقية. وفي «مقال عن شعر أمم الشرق» يستحث جونز تقديم صورة مجازية جديدة إلى الشعر الإنجليزي، حين يُزكيّ الشرق كمصدر خصب يمكن أن يُثري الشعر الغربي كَكُل. يقول في هذا السياق:

لا يسعني إلاّ أن أفكّر أن شعرنا الأوروبي اقتات ولفترة طويلة على التكرار الدائم للصور الحسية والإشارات المتواصلة، والقصص الخرافية نفسها: ولسنين عديدة، كنت أسعى إلى غرس حقيقة أنه إذا تمت طباعة الكتب الأساسية للكُتّاب الآسيويين، التي يتم إيداعها في مكاتبنا العامة، بكل الحواشي والشروحات المفيدة، وإذا تم تدريس لغات أمم الشرق في حلقاتنا الدراسية الضخمة حيث تُدرّس كل فروع المعرفة المفيدة إلى حدٍّ الكمال، فإنّ مجالاً جديداً فسيحاً سيُفتح للتفكير والتأمل. لا بُد أن نتمتّع ببصيرة أكثر شمولية تجاه تاريخ العقل البشري، ولا بدٌّ أن نتزوّد بمجموعة جديدة من الاستعارات والتشبيهات، وأن نُسلّط الضوء على عدد من القطع الإنشائية الرائعة التي يُمكن للباحثين أن يشرحوها في المستقبل ويمكن لشعراء المستقبل أن يقوموا بمُحاكاتها (21).

إن ترجمات جونز الرائعة للآداب والأساطير الإسلامية، اكتسبت جوهراً من ثقافة استثنائية، ورَست في خليج التجربة المباشرة للشرق وتحديداً على شواطئ البنغال. لقد كان جونز متيقّظاً بشكل خاص للتحيز إلى الجهل، محاولاً تحدّي ثقافة بعض المؤرخين البارزين أمثال ريتشارد نولّز (Richard Knolles) وبول رايكوت (Paul Rycaut)، اللذين كتبا عن التاريخ والثقافة التركية، دون أن يتحدثا اللغة التركية. وأوضح جونز مدى سخافة الاعتقاد أنّ الأتراك شعب جاهلٌ لأن الإسلام علّمهم الجهل (وهذا رأي خاطئ بحق الأتراك والإسلام على حدٍّ سواء)، ودافع جونز كذلك عن عمق الأسطورة الهندية القديمة وشكلها، وعن استقلالية المشاعر المميزة لنمط الحياة العربية وبساطتها، ورقي الفن والأدب الفارسيين. ويعود الفضل إلى جونز لتمييزه البدوي العربي كأحد أبناء العمومة لشخصية الشاعر البطل الخارج عن القانون (Ossianic outlaw) في

الأدب الفولوكلوري الأسكتلندي، و«ساكن الجبل الجمهوري»، وبالتالي يصبح البدوي رمزاً سياسياً لمقاومة الاستبداد والحكم الملكي الجائر. يقول جونز في مقاله «خطابٌ عن العرب»:

لم يتم إخضاع العرب أو قهرهم تماماً، ولم تُفرض عليهم أي علامات جسدية باستثناء العلامات المادية التي فُرضت على حدودهم ... جميع العرب الأصليين في سوريا والذين عرفتهم في أوروبا، وعرب اليمن كذلك الذين رأيتهم في جزيرة هنزوان ... وعرب الحجاز أيضاً، الذين قابلتهم في البنغال، جميعهم يشكّلون نقيضاً، لافتاً للنّظر، للهندوس الذين يقطنون هذه الأقاليم: فعُيونهم مفعمة بالحيوية، وحديثهم قيّم وواضح، وهيئتهم تتصف بالرّجولة والكبرياء، سرعة البديهة تُميّزهم، وكذلك الذهن الحاضر اليقظ دائماً، هذا بالإضافة إلى روح الاستقلالية التي تتّضح من رزانتهم التي تُميز حتى الأقل شأناً بينهم. إنّ الشعوب تختلف دوماً في نظرتها نحو الحضارة، إذ يقيسها كل منهم حسب عاداته وانحيازه إلى أفكار موطنه، لكن إن كانت اللّباقة والمدنيّة، وحُبّ الشعر والفصاحة، وممارسة الفضائل المجيدة جميعها تشكّل مقياساً أكثر إنصافاً لمجتمع مثالي، فإننا نملك دليلاً أنّ شعوب شبه الجزيرة العربية — سواء من يقطن منهم في السهول أو المدن أو الولايات الجمهورية والملكية - كانوا جميعاً متحضّرين بشكل بارز، ولعصور عدة حتى قبل احتلالهم لبلاد فارس(22).

لقد تحدّثنا سابقاً عن عُرف الترجمة الذي توافر للمستشرقين في العصر الرومانسي ... ولا بدَّ أن نذكرَ هنا مرجعَين هامَّين وهما القرآن الكريم وحكايات ألف ليلة وليلة، اللذين لعبا دوراً أساسياً في تعريف العلاقات الثقافية والدينية بين الغرب والشرق.

عُرف القرآن في أوروبا منذ عهدٍ طويلٍ مُترجماً إلى اللاتينية من قبل الكهنة الذين علّقوا على مواضيع تتعلّق بالذات الإلهية وبالجدل بين المسيحية والإسلام. وإحدى أقدم ترجمات القرآن الكريم إلى الإنجليزية أنجزها ألكسندر روس (Alexander Ross) (1590 - 1654)، عن النسخة الفرنسية لأندري دو راير (André du Ryer). إلاّ أنّ أعظم ترجمة عرفها المستشرقون في العصر الرومانسي للقرآن إلى الإنجليزية كانت لجورج سيل (Gerge Sale) (تقريباً 1697-1736) في عام 1734. ولقد استهل «سيل» ترجمته بافتتاحيته الشهيرة المعنونة بـ«الخطاب التمهيدي»، التي شكلّت نقطة تحول هامة في تطوّر علم الاستشراق. وكانت معرفة «سيل» بالإسلام وتقبلّه له، أمرين لافتين للنظر في عصرٍ اتّسم بالتحيز لعقائد معينة، إلى درجة أنه عُرف في بعض الحلقات المتحفظة بـ «نصف مسلم» لآرائه الإيجابية في القرآن. أما الإنجاز الرئيس لسيل، والذي لا يُعدُّ عرضُ أهميته ضرْباً من المبالغة، اعتماده على أشْهَرِ مفسري القرآن الكريم أمثال البيداوي

والزّمخشري، بالإضافة إلى إصراره على الاقتباس من مصادر إسلامية عوضاً عن تلك الغربية في كثير من المناظرات الهامة. وبالرغم من أنّ سيل أعلن، وبصورة تقليدية، في افتتاحية كتابه أنّ هدف ترجمته تلك هو الكشف عن مدى سخافة القرآن ودجله، إلاّ أن القرآن ترك أثراً مغايراً تماماً. وقد دفعت ترجمته البليغة للقرآن الشاعرَ بايرون إلى أن يقرَّ بالسمّو والرِّفعة الشعرية للنص الأصلي، ولذلك فإن الإيحاءات المتضمنة، والعمق الواضح لتعليق سيل على القرآن، تبدو جليّة في جميع أعمال الشعراء الأربعة، الذين يتمحور البحث عليهم في الفصول التالية، (وفي جميع الحالات يصل هؤلاء الشعراء إلى حد محاكاة سيل ولاسيما في طريقة تذييل النصوص الرئيسة بحواش عدة)، وظل الشعراء الأربعة شديدي التأثّر بالقوة الأخلاقية اللامسيحية للنصّ الإسلامي المقدس، ومن ثم بالنمو العميق لحضارة تختلف عن حضارتهم.

ولا يُعدّ تدعيم القصيدة بالحواشي حكراً على المستشرقين الرومانسيين، لكّنه غلب على كتاباتهم مما يستدعي انتباهنا. ولا يكفي هنا الزعم أن المستشرقين الرومانسيين كانوا ببساطة يتفاخرون بمعرفتهم الواسعة المكتسبة من الكتب، أو أنهم رغبوا في مساعدة القارئ على فهم مادة غير مألوفة، أو ربما أنهم استسلموا لإعجاب حقيقي بالشرق، مما جعل عملية تكديس الحقائق المحضة مثيرة للإعجاب في حدّ ذاتها - وبالرغم من ذلك فإن كل هذه العوامل لعبت دورها. والأهم من ذلك هو النموذج الذي يمثله سيل إذ يكشف استخدامه للحواشي، التي تتضمن اقتباسات عدة تستطرد على النص القرآني، انقساماً واضحاً في الهدف المرجوّ.

فمن ناحية، تمثل الحواشي توضيحاً صريحاً بأن النص القرآني أقل شأناً من النص المسيحي (باستثناء الفقرات التي تؤكد وجود علاقة متينة بين القرآن والإنجيل، وقد ترك ذلك أثراً بارزاً على ساوذي بالتحديد). ومن ناحية أخرى، تفسر هذه الحواشي الترجمة، فهي تظل دونها بكراً خالية من أي شروحات افتتاحية أو حتى أي تدخل من أي نوع. وباختصار، فإن التأثير النهائي لهذه التعليقات هو الارتقاء بمنزلة النصّ الأصلي مما يمنحه وزناً وأهمية. وهذا ما حدث تماماً في النصوص السردية الرومانسية، فالحواشي تُدعّم النص بمواد مشتقة من التاريخ، والفلسفة والمعرفة، ودونها يبدو النص هزيلاً تماماً مثل قصص ألف ليلة وليلة، التي تبدو مفتقرة إلى الانضباط.

ولا نعني بذلك أن هذه القصص كانت تُعدّ تافهة، فهي غنية جداً بعنصر الغرابة الشيّق، وبراعة السرد المقبولة عند كل القرّاء. ولقد حازت ترجمة أنطوان غالان (1704-1717) لألف ليلة وليلة إلى الفرنسية، على نجاح باهر عبر أوروبا. فلقد تمكن غالان من خلال عمله أن يُكيّف النص ليتلاءم مع الذوق الأوروبي على نحو لا يمكن إنكاره، إلاّ أنه لم يُخف الملامح الأصيلة

للشخصيات - وبشكل ملحوظ - كالحرية العاطفية والجنسية التي تتمتع بها، والمحيط الشرقي «الوثني»، والحديث عن السّحر. وبالتأكيد، تساعدنا ترجمة غالان على تفسير النمّو السريع «للحكاية الشرقية» كنوع مستقل من الأدب في القرن الثامن عشر. ونذكر هنا على سبيل المثال الأعمال التالية: «حكايات تركية» (1707)، وحكايات فارسية، أو ألف ليلة وليلة (1710-1712)، وبتي دي لاكروا، ورسائل فارسية لمونتيسكيو (1721)، ومغامرات عبدالله بن حنيف (1729) لجان- بول بيغنون و صادق لفولتير (1749) (Voltaire)، وإذا عبرنا القناة الإنجليزية نجد راسيلاس لجونسن (Johnson) ومواطن العالم لغولد سميث (Goldsmith). وهذه الأعمال كلها ذات نزعة أخلاقية ساخرة ومجازية، ساعدهم على تحقيقها قدرتهم على إيجاد موطئ قدم في مجتمع مغاير، مُزوَّدين بصورة الشرق. ولقد ساهم هؤلاء إلى حد كبير، في جعل وجهة النظر الأوروبية أكثر نسبية ومن ثمّ فقد مهّدوا الطريق إلى فهم أعمق لحقائق ثقافية بديلة.

ڤاذك لبيكفورد

ترسم رواية ڤاذك (في الطبعة الإنجليزية، التي ترجمها صامويل هينلي (Samuel Henley) من المجموعة النثرية الفرنسية لبيكفورد، في حزيران 1786، وأضاف إليها الحواشي اللازمة)، حدّاً فاصلاً بين القصة الشرقية في القرن الثامن عشر وأدب الرومانس[×] الشعري في العصر الرومانسي. ونادراً ما يكون ضرباً من المبالغة أن نقترح أن ڤاذك تمثل قفزة عبر الزمن في تطوّر الاستشراق الأدبي الأوروبي، ولا نبالغ أيضاً عندما نقول إن المستشرقين الرومانسيين يدينون بالكثير لهذا العمل. وبالرّغم من تكتمهم حول الاعتراف بفضل عمل بيكفورد إلاّ أن لاندور، وساوذي ومور قد استوعبوا بلا شك الإيحاءات المجازية والسياسية للعمل. فلقد تركت قصور إبلس أصداء مؤثرة على أعمال أخرى مثل جبير وثعلبة. أمّا المشاهد الطبيعية الغريبة في رواية ڤاذك، فتتكرر في روايات أخرى مثل لالا روخ. ومثالٌ آخر هو بايرون، الذي كرّس مقطعاً شعرياً قوياً، لكن مختزلاً، لوصف «ابن انجلترا الأكثر ثراءً» في عمله رحلة الشاب هارولد. ويبدو بايرون كمن يدفع جزية استثنائية «للقصة السامية» و «للخليفة ڤاذك» في حاشيته الأخيرة لرواية الكافر (*The Giaur*)[××]، حيث يقول ممتدحاً:

× الرومانس (Romance) هي قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى قوامها الأسطورة أو الحب الشريف أو المغامرات الفروسية. (المترجم)

×× كلمة (Giaur) هي كلمة تركية الأصل. وفي المفهوم الإسلامي تعني (kāfir أو Infidel) أي: الكافر أو غير المسلم (Non-Moslem)، وأحيانا تعني المسيحي تحديداً. (المترجم)

«إنّ الدّقة في اختيار الزيّ، وجمال الوصف، وثراء الخيال وخصوبته، تجعل النص يتعدى، إلى حدٍّ بعيد، أي محاكاة أوروبية. ويحمل النص علامات الأصالة لدرجة أنه من الصعب على من زار الشرق فعلاً، أن يصدّق أنه أكثر من مجرّد ترجمة»(23).

وقد أثبتت رواية ڤاذك – حيث كان عدد صفحات الحواشي الرائعة في الطبعة الأولى، يناهز تقريباً عدد صفحات الرواية نفسها – أنها مصدر خصب غني بالمعلومات عن الشرق لمن تلا من الكتّاب الرومانسيين. وبالرغم من أن فضل رواية ڤولتير على هؤلاء الكُتّاب ملحوظ، إلاّ أن هذه المسألة لم يتم بحثها بصورة كافية. ويتلخّص هذا الفضل في مخزون الصور البلاغية (مثل نبيذ شيراز، والعندليب والوردة، وفراشة كشمير، التي تتكرّر في أدب الرومانس الشعري) وفي محاكاة بعض العبارات، فعلى سبيل المثال، نجد أصداء للخلاصة الختامية لبيكفورد: «وهكذا لطّخ الخليفة نفسه بآلاف الجرائم لأجل خيلاء فارغ وسلطة محرّمة»، وفي الحكمة الختامية لبايرون، التي يقول فيها عن قرصانه: «لقد ارتبط بفضيلة واحدة، وبآلاف الجرائم»). ونلمس فضْل ڤاذك أيضاً في ثروة أدبية ذات طابع محلي وأساطير محلية (كالطائر الأسطوري السيمورغ(×)، والحور العين، ومخلوقات الباري، وجبل قاف(××))، التي استعار منها الشعراء الرومانسيون ما يناسب مزاجهم وأهدافهم: فمثلاً استعار لاندور موضوع التركيبة المتغطرسة والصورة النموذجية للآثار، وصورة المشعوذ الشرير، وتفاصيل الحياة النباتية الريفية الساحرة. أمّا ساوذي فلقد استعار فكرة الورع الإسلامي، والمواجهة مع السحرة الأشرار، والرّعب المطلق لقصور إبلس. واستعار مور صورة الشجاعة كامرأة مغرية تتزيّن بالحلي، وموضوع الطغيان الفاسد، والانحراف والظّلم وعبادة النار. وأخذ بايرون مزيج السخرية الأرستقراطية والصورة الحسيّة بالإضافة إلى الأعراف الأدبية التي تتميز بالرّقي والمعرفة. لكن الأهم من كلّ هذه التأثيرات المتمايزة هو حقيقة أن ڤاذك فتحت الباب على مصراعيه لعالم شاسع من الاحتمالات الجديدة.

وبالرّغم من أن ڤاذك عملٌ معقّد، إلاّ أن المخاطرة بتبسيط الرّواية لا يمنع محاولة تقديم وصفٍ مختصر لها. فقبل بيكفورد، تعاملت القصة الشرقية في القرن الثامن عشر مع المادة الإسلامية بأسلوب حيادي؛ أي بعيداً عن التجربة الحقيقية للمشرق(24). فالمجاز، والحكاية الرمزية، والأدب الساخر، جميعها، منعت التمايز الفردي للشخصيات. وأفضل ما نقتبس من

× طائر السيمورغ (The Simorg)، هو طائر أسطوري في الأساطير الفارسية وتعني حرفيا "الطائر الثلاثون" (Thirty Bird). (المترجم)

×× يرجع جبل قاف في علم الكونيات (الكوزمولوجي) الإسلامي إلى سلسلة جبال قوامها الزّمرد تُحيط بالأرض ويقطنها الجن. (المترجم)

أمثلة هنا، هما ڤولتير وجونسون اللذين لم يتركا فرصة لتزويد النص بوصف وتوضيح عام، مما أفرز إيحاءات مأساوية أثّرت في النص. أمّا بالنسبة إلى بيكفورد، فلقد تحوّل الشرق إلى فرصة لخوض تجربة حقيقية – وبالتأكيد إلى مصدر للخيال الشخصي الجامح والإبهاج والسرور.

لقد غدت ڤاذك جزءاً من عالمه الدّاخلي، فهي تُسقط معالم الحياة السرّية التي تفتقر للحس الأخلاقي على الحياة العامة. ولأوّل مرة، فإنّ نصاً مثل ڤاذك يُطلق العنان لما يمكن أن نسميه الذّات الخارجة عن نطاق السيطرة.

إنّ بنية النص ذات طابع تقليدي، باستثناء الاهتمام العميق الذي يُبديه النص بالجوانب الأخلاقية للدين الإسلامي فڤاذك ، طاغية منغمس في الملذات، يُنكر الله عز وجلّ ونبيّه محمداً، وأخيراً يقوم سيده الجديد، إبلس، بتدميره. ويُعبّر عن هذه التركيبة الأخلاقية بشكل مسهب، الرّاعي (الجنيّ الطيّب)، الذي يُلهم أحاسيس الورع وخشية الله، ويحاول للمرّة الأخيرة أن يثني ڤاذك عن «هدفه البغيض»:

تخلَّ عن هدفك البغيض: ارجع: ولتُعِدْ نورونهار لأبيها الشيخ الذي باتت حياته قصيرة: فلْتدمرْ بُرجك العالي، بكلّ ما يحتويه من أشياء مقيتة: ولتطرد كاراتس من مجالسك: ولتكن عادلاً مع أتباعك: ولتحترم رُسُل النبيّ، ولتعوّض عن أعمالك الضّالة بحياة تصبح مثلاً يُحتذى به، وبدلاً من إهدار أيامك في الانغماس في الملذات الشهوانية، فلْتندُب جرائمك على أضرحة أسلافك(25).

إنّ هذه الكلمات، بلاشك، مثيرة للإعجاب، وإن كان الأسلوب البالغ الإيجاز، واندفاع المتحدث، لا يبدوان منسجمين تماماً مع الصدّق العميق الذي توحي به الكلمات. غير أنه يتم التخلّي عن هذا الإيجاز بشكل جزئي عند الحديث عن الدّين في فقرات تسبق هذه الفقرة. وأكثر الشخصيات تديّناً هو والد نورونهار، الأمير فكرالدين، الذي يغدو رمزاً للتقوى والإيمان، والنية الحسنة، التي يتمتع بها المسلم الحقّ. إلاّ أن بيكفورد لا يُبدي احتراماً لصدق المسلم وإخلاصه. لنر مثلاً كيف يستقبل الأمير الأنباء بأنّ ابنته قد منحت نفسها لڤاذك:

وسريعاً ما وصلت أخبار الحدث المشؤوم إلى مسمع الأمير الذي استسلم للحزن واليأس وبدأ، على غرار أجداده، بتلطيخ مُحيّاه بالسُّخام. ونتج عن هذا فتور عام، فلم يعد الترفيه عن الرّحالة مهماً، ولم يتم توزيع المزيد من الجص، وعوضاً عن أعمال الخير التي ميّزت هذا المأوى، تحوّل معظم ساكنيه إلى أشخاص ذوي وجوه شاحبة ذاوية، يصْدرون أنيناً يُعبّر عن الموقف البائس(26).

والسؤال هنا هو ما مدى جدّية مشاعر الورع تلك، أو هذا الإبراز لمشاعر الحزن؟ إنّ العنصر

الوحيد الذي يحيي حادثة فكرالدين، إذا أخذنا الزّوار بعين الاهتمام، هو عنصر الشهوانية واختلاس النظر. فالمشاهد التي تُظهر الجانب التقي لدى الشخصيات، سرعان ما تفقد قيمتها الدينية لتُنتج ثغرات وإيحاءات بنَفاد الصبر. وهذا التأثير المضاد يحدث في الخاتمة التي تؤكد الإيمان بالأُخرويات. فقصور إبلس، على سبيل المثال توحي بالذّعر والقسوة، مما يُفترض أن يؤكد الجانب الأخلاقي، وعوضاً عن ذلك فإن مشاعر الذعر والقسوة تُضفي مزيداً من الإثارة إلى عظمة المكان وفخامته. وبمعنى آخر، فإن الجانب الأخلاقي هنا يخدم النّواحي الجمالية.

إنّ عملاً سمته الغموض العميق كهذا، لا يمكن تفسيره بشكل سطحي مطلقاً. فالجوانب الساخرة في النص، وحس الفكاهة ذو الطابع التّهكمّي الغامض، والاحتقار المنظم للمعايير الدينية والاجتماعية (وحتى احتقار شهية الشخصية الرئيسة واعتبارها نوعاً من الجشع الطفولي)، جميعها، تكشف بُعد المؤلف عن التقاليد الأدبية والأخلاقية الموروثة. وهذا ما يُمكن أن نتوقّعه تماماً من عمل يحاول أن يكسر القالب الموجود مسبقاً. فالتقاليد المعنية تفقد قدرتها على الاستقرار والتّماسك كما أنها لا تحقّق ثباتاً داخل مجموعة جديدة من التّوقعات والمعايير. وأتاح الحيّز الجديد الذي نتج عن بُعد المؤلف عن التقاليد الأدبية الموروثة، الفرصة لجرأةٍ واسعة الخيال، استغلها بيكفورد على نحوٍ وافٍ. ولكنّ فاذك يواجهنا بشيء أكثر إثارة من هذا التحوّل الأدبي الحاد، ففي واقع الأمر، يُحرِّر بيكفورد نفسه من هويته كمواطن داخل «جزيرة صغيرة مغلقة» هي إنجلترا. فمن المناسب جداً أن نعرف أن النص كُتب أصلاً بالفرنسية لأنه، في جوهره، نص غير تقليدي وعالمي الطابع (على النقيض من الأعمال التقليدية المحلية).

إنّ الخطوة الأولى باتجاه ما يُعرف «بالاستشراق الواقعي» — أي قدرة الثقافة الإنجليزية على تمييز شكل من أشكال الحياة غير المألوفة في جوهرها، وقيمته - يجب أن تكون قدرة الكاتب على تحرير نفسه من هذا الارتباط العقلي - الأدبي بزاوية محدّدة من العالم. وتعكس رواية فاذك، بصورة استثنائية، قدرة بيكفورد على تحرير نفسه من هذه الزاوية، ولعلّ هذا هو سرُّ استحسان المستشرقين الرومانسيين للنص، وهم الذين بدأوا أعمالهم الأدبية تحت وطأة الثورة الفرنسية، ولم يعلنوا بعد ذلك استقلالهم عن الاستبداد السياسي فحسب، وإنما عن الرغبة المحلية في إرضاء الذات. ومن المهم أن نعرف كيف انتهى هؤلاء، فلاندور وساوذي مثلاً بدآ كراهبين دومينيكيين، أما مور فقد ظلّ محافظاً على طابعه الخارجي كرجلٍ إيرلندي، واستمر بايروف، بالطبع، أكثر المعارضين ضراوةً في القرن التاسع عشر، للعقيدة الأنجلو ساكسونية الضيّقة الأفق.

الفصل الأول

جُبير للاندور وتأسيس الاستشراق في العصر الرومانسي

لعلّ من أفضل السّير التي كُتبت في زمننا الحاضر عن الشاعر لاندور، كتاب ر.هـ.سوبر (R.H.Super) والتر سافيج لاندور (1953)، وهو عبارة عن بحث متميز وجريء، وكذلك كتاب مالكوم إلون (Malcolm Elwin) لاندور: الاسترجاع (1958)، ويُعدّ الأخير أكثر اتزاناً وغنى، وإن كان يستلهم الكثير من المراجع السابقة، ويمكننا بالاعتماد على هذين المرجعين أن نحدّد تاريخ كتابة قصيدة جبير وملابساتها.

عاش لاندور، عندما كان في الثانية والعشرين من عمره، في جنوب ويلز، حيث التقى بامرأة شابة هي روز إيلمير (Rose Aylmer) (التي قام لاندور بتخليد ذكراها بعد موتها المبكر، في قصيدة غنائية شهيرة)، وكانت قد زوّدته بنسخة من كتاب كلارا ريف (Clara Reeve) تطوّر أدب الرومانس (1785)، من المكتبة الدائرة في نهاية عام 1796. ونافست السيدة ريف، في حينها، الرّوائية المعروفة السيدة رادكلف (Mrs Radcliffe). ولقد زوّدت قصتها الأخيرة «تاريخ خاروبا: ملكة مصر» لاندور بالمادة السردية لقصيدته، التي نُشرت خالية من الاسم قبل آب سنة 1798. وذلك كي يُحكم على الشاعر من خلال أعماله، فلرُبّما كان لاندور من أوائل الشعراء الرومانسيين الذين نضجوا مبكراً – ليس فقط بسبب صغر سنّه، ولكن لأنه سبق وردزورث في محاولاته للابتعاد عن اللغة التقليدية للقرن الثامن عشر.

وحتى نتمكّن من تقييم موقع العناصر الشرقية ووظيفتها في هذه القصة، التي تبدو شرقية – أو على الأقل مصريّة – فإنه من الضروري أن نلخّص كل التيّارات التي تتدفّق إليها. وأول هذه العناصر الهامة هو العنصر الكلاسيكي، فلعلّ لاندور كان أعظم عالم باللاتينية في عصره، ومن المحتمل أنّ أجزاءً من جُبير «كُتبت بداية باللاتينية». ومن المؤكدّ أنه عندما قام بنشر الطبعة المصحّحة الثانية بكلّ ما زُوّدت به من إضافات في كانون الثاني، أو ربما في شباط 1803، ألحقها في تشرين الثاني من العام نفسه بنسخة كاملة مكتوبة باللاتينية (***Gebirus***). ومن ثم، فإنّ التأثير الكلاسيكي قوي جداً، ليس فقط في أسلوب القصيدة، حيث يزعم لاندور أنّه متأثّر بأسلوب بندار (Pindar) في حدّته وإيجازه، ولكن أيضاً في شكل القصيدة ومحتواها.

وثاني هذه العوامل وأكثرها أهمية، كان في واقع الأمر، التقليد الشرّقي. فالموضوع السردي للسيدة ريف أُخذ من الترجمة الفرنسية لبيير ڤاتيير (Pierre Vattier)، لكتاب عربي يُعتقد

أنّ كاتبه يُدعى مُرتضى (Murtada)، ويُميّزه ستيفن ويلر (Stephen Wheeler) – المحرر لطبعة أوكسفورد من كتاب لاندور المعروف بالأعمال الشعرية – بالشيخ مُرتضى الدّين الذي توفي في القاهرة عام 1202(1). تبدي القصة العربية تلك، التي تعود للعصور الوسطى، اهتماماً واضحاً بغُزاة مصر. ويُعتقد أن جبير المأتفكي (Jubair al-Mu'taffiki) (جبير الذي ارتبط اسمه بمُدن السّهل) كان أوّل من شيّد الإسكندرية. أما جُبير لاندور (*Gebir*) (وهو اسم مشتق من الكلمة العربية جُبير (Jubair)، ولكنَّ لاندور اعتقد خطأً أنّ الاسم هو الأصل الذي اشتُقّت منه كلمة (Gibraltar) أو جبل طارق، حيث تنشأ شخصية لاندور، فيُعيد بناء مدينة تُسمّى غيدس (Gades). وعلى العموم، فإن خيال لاندور الجامح وتأملاته، لا يمكن أن تنزع جذور الحكاية من حوض مصر حيث ترعرعت في العصور الوسطى. وعلى أية حال، فإن اهتمامه المستقل بالأدب الشرقي يشهد له كتابه الذي نشره بعد جُبير: قصائد من العربية والفارسية (1800)، وهو مزيج من مجموعتين شعريتين معروفتين هما: قصائد، تتكون في أساسها من ترجمات من اللغة العربية للسير ويليام جونز (Sir William Jones)، وقصائد غنائية مُختارة من أشعار الشاعر الفارسي حافظ لجون نوت (John Nott)، مع الحواشي المفصّلة المعتادة. وبالتأكيد. فلقد حظي لاندور بمنفذ إلى مكتبة والده المكتظة، والغنية بأعمال لرحّالة أفارقة وآسيويين، وبالطبع، بترجمة سيل (Sale) الشهيرة للقرآن الكريم.

وبصرف النظر عن التّيارَين الأدبيَين سابقَي الذكر، فلقد تلقّت القصيدة حوافز قويةً من خبرة لاندور ذاتها. وأولها علاقة حبّ نشأت في ويلز مع الشهيرة نانسي جونز (Nancy Jones)، التي كُتبت لأجلها قصيدة رثاء مؤثرة بعد موتها عام 1806. وثاني تجربة مستمدة من الأحداث السياسية في فرنسا، وقد استجاب لها لاندور بتعاطف وإيمان غير اعتياديين. ففي عام 1796، وعندما بدأ لاندور بكتابة جبير، كان نابليون قد بدأ في اكتساح شمال إيطاليا. وبينما قام بتهدئة آخر نفحات العنف في باريس، بدا نابليون كمن قُدّر له أن يحمل مبادئ حقوق الإنسان عبر أوروبا، وأن يُدشّن العصر الذهبي للحرية والمساواة والأخوة. وكانت الأنظمة الملكية ضده بما فيها إنجلترا، إلاّ أنّ القوات الفرنسية كانت قد احتشدت ضد إنجلترا في بريست، وبدا المستقبل وكأنما فتح لها آفاقاً جديدة للسيطرة. وسأوضح في ما بعد، كيف تمثل حريّة الحب والسياسية الفكرة الرئيسة لقصيدة جُبير.

وليس من السهل أن نحدّد الوزن الذي يرجح البُعد الإسلامي أو الشرقي في قصيدة لاندور. فـ جبير هي حكاية شقيقين؛ العسكري جُبير، الذي أجبر في طفولته على التعهد بالثأر

لوالده لما تعرّض له من ضيم وأذى، عن طريق احتلال مصر، مرة أخرى، بعد أن طُرد منها قومه. أما الشقيق الثاني فهو تامار (Tamar)، الرّاعي الذي يجده جبير قرب السهل الساحلي لمصر (لسبب ما لا يعرفه إلاّ المؤلف). يقع جُبير في غرام خاروبا (Charoba)، ملكة مصر كما تبادله هي المشاعر نفسها. ويقع تامار في غرام حورية تتحدّاه وتهزمه في مباراة مصارعة. وتُقنع خاروبا جبيراً بإعادة بناء مدينة غيدس (Cades)، إلاّ أنّ قوىً غامضة تُدمّر العمل. وعن طريق حورية أخيه، يكتشف جُبير سبب الدّمار الذي يهزمه في إحدى المسابقات، وبمساعدة الحورية، ينحدر إلى العالم السفلي. وهناك يكتشف، بعد أن يقابل روح أبيه المتوفي، بُطلان الطموح الذي يؤدي إلى الاستبداد. وفي طريق عودته إلى غيدس يرعى جبير حفل زفاف أخيه ويقرّر هو أن يتزوج خاروبا، مُنهياً بذلك الصراع بين الأيبيريين والمصريين. وبينما ينتهي زفاف تمارا بالسعادة، ينتهي زفاف جبير بموته جرّاء مكيدة شيطانية تُحيكُها داليسا (Dalica)، مُربية خاروبا، التي تسُيء فهم قلق خاروبا وصمتها وتعتبرهما دليلاً على خوف سيدتها من جُبير لا دليلاً على حُبّها له.

وفي ملحق كتبه لاندور دفاعاً عن عمله ضدّ النقد اللاذع الذي تلقته قصيدة جبير، يؤكد بوضوح استقلاليته التامة عن المصدر الأصلي للقصيدة:

> ... بعيداً عن الترجمة بحدّ ذاتها، فلا يوجد ولو جملة واحدة، أو فكرة عاطفية، مشتركة مع الحكاية [كما ترويها كلارا ريف]. فبعض الشخصيات مُثِّل بشكل عام وبعضها مُثِّل بشكل بارز، والعديد من الشخصيات الأخرى تمت إضافتها. ولم أقم بتغيير المشهد حتى لا يُشوَّه النص، إلاّ أنّ كل سطر استُخدم لإعطاء الوصف المناسب، وكل طيف يعكس عادات الشعوب الفريدة من نوعها، هي جميعها من إنشائي الأصيل(2).

إنّ هذا الوصف دقيق للغاية ويوضّح كيف استخدم لاندور محتوى رواية ريف بطريقته الخاصة، وبما يخدم الهدف المنشود. لكن ما هو هذا الهدف؟ يُقدّم لاندور جواباً محتملاً لهذا السؤال في إحدى شروحاته في النسخة اللاتينية للقصيدة (***Gebirus***) حيث يقول: «إنّ كتابنا الأول يكاد يكون بالكامل مكتوباً على غرار الأدب الريفي، ولا يمكن أن يكون غير ذلك، لأن هذا النوع من الأدب يناسب الآداب الاجتماعية، والأحوال في ذلك العصر الذي يصفه الكتاب، وحيث تقع الأحداث: لكن من هنا وتدريجياً تتطور أمور أعظم، وتستمر حتى نهاية القصيدة»(3).

وقول لاندور هذا يُزوّدنا بمفتاح لمعلوماتٍ يمكن أن نقوم باختبارها والتأكد من صحتها، فالجزء الأول «من القصيدة»، على سبيل المثال، يعكس سمات الأدب الريفي بحق، حيث إن معظمه

يُبدي اهتماماً بمصارعة تامار للحورية، وحزنه لما أصابه من خيبة أمل في حبّه لها، ويشاطره جُبير مشاعر الألم نفسها. أمّا الجزء الثاني، فيُكرِّس معظمه لوصف انتصار جُبير على الحورية، واكتشافه السبب الخفي وراء تدمير المدينة التي يحاول إعادة تشييدها. ومن ثم، فالقصيدة تنتمي إلى أدب الرومانس بشكل جزئي - ويُعدّ أدب الرومانس أعظم شأناً من الأدب الريفي. أمّا الجزء الثالث بأكمله فيعرض لنا زيارة جُبير للعالم السفلي، والدّرس الذي يتعلّمه وينبّئه بالمستقبل، ولهذا السبب فإن هذا الجزء أقرب ما يكون إلى ما يعرف برومانس الملحمة. ويعالج الجزء الرابع تطوّر حب خاروبا لجبير، وتحضيرها لوليمة احتفاءً به. ويتّصف هذا الجزء بالإثارة والعرض اللذين يميزان السرد الملحمي. ويزداد الجزء الخامس قتامةً حيث يصف مكيدة داليسا ضد جُبير واستحضار الأرواح لهذا الغرض بعد زيارتها الشريرة لأختها المشعوذة، وهذا ما يُعرف بالجانب الشيطاني في السرد الملحمي. أما الجزء السادس فيحتفل بزواج تامار من الحورية، وفيه إيحاءات بمستقبل تاريخيّ عظيم، وهذا شكل من أشكال النبّوءة الملحمية. ويصوّر الجزء السابع تدمير جبير على غرار ما يحدث في التراجيديا. وهكذا فإنّنا نلاحظ انتقالاً واضحاً من الأدب الريفي إلى الرومانس، ومن الرومانس إلى الملحمة، ومن الملحمة إلى التراجيديا. ويجدر أن نلاحظ أن هذا الانتقال وإن كان غير منتظم في تفاصيله، إلاّ أن المنحى العام له لا يتّسم بالحدّة.

وهذه الخاصية، في الواقع، مُشتقّة من الأدب الكلاسيكي القديم. وبالرّغم من كونها مثيرة للإعجاب، يصعب علينا أن نفهم كيف يمكن لهذه الخاصية وحدها أن تعكس أهداف لاندور الفكرية والأيديولوجية في القصيدة. إلاّ أن هناك طريقة أكثر تنويراً لفهم القصيدة - ولا تتعارض مطلقاً مع الاتجاه السابق - وهي أن الشكل السردي مبنيّ على ما يمكن أن نسميه السياق الثّقافي وليس على النمط الأدبي للقصيدة. فلنفترض مثلاً أننا نطرح السؤال التالي: أين توجد العناصر الشرقية في قصيدة جُبير؟ وعندها تكون الإجابة مباشرة: توجد هذه العناصر في الحبكة الرئيسة للنص، وتحديداً في كلّ ما يربط جُبير بملكة مصر. أمّا الحبكة الفرعية؛ أي ما يتعلّق بالعلاقة الغرامية بين تامار والحورية، فهي ذات طابع كلاسيكي بحت، وبالذات في طريقة عرض مشاعر الشخصيات المعنيّة، بالرغم من أن الأحداث تقع بداية في مصر، وبالتّالي فإنّ فهم القصيدة بهذا الشكل يقسم الأحداث بشكل حاد إلى جزأين منفصلين. وعلى العموم، فالجزآن مرتبطان عن طريق شخصية الأخوين (وهذه العلاقة لا توجد في رواية ريف بل هي من بنات أفكار لاندور). فأحد الأخوين جندي ومعماري، والآخر راعٍ وموسيقي في آن واحد. وكلاهما يقع في غرام امرأة، وأحدهما ينتهي بمأساة بينما تتحقق السّعادة للآخر. يبدأ الأول رحلته إلى

الأقاليم الجحيمية في العالم السفلي لاستكشاف الماضي المروّع لأسلافه، أمّا الأخ الآخر فيحلّق عبر البحر المتوسط ليكتشف مستقبلاً باهراً لذرّيته. والأول يقع في براثن رذائل الدولة الملكية والقيم القومية المزعومة. أما الثاني، فتستحوذ عليه رؤيا للعدالة العالمية والمثاليات الجمهورية. وسنرى كيف أن هذا التّضاد المنظم يصبح محور النص ويكتسب أهمية من خلال معالجة الحبكة المأساوية (التراجيدية) الرئيسة من منظور إسلامي، بينما تُعالج الحبكة الثانوية من منظور كلاسيكي. ولذلك نتحوّل الآن إلى دراسةٍ مطوّلة لخصائص الاستشراق في جبير ولكن بحذرٍ. فالحبكة الرئيسة للنص تحتوي على عناصر كلاسيكية أساسية لا يمكن تجاهلها، كما توضح خطة لاندور التي تسمح بتطوّر الأنماط الأدبية في النص مثلما شرحناها سابقاً. فمثلاً يظل ثيوقراط (Theocritus)، وڤيرجل (Virgil)، وأوڤد (Ovid)، وملتون (Milton)، جميعاً من وراء الأحداث الرئيسة للقصيدة. وهكذا فإنّ مناقشة العناصر الشرقية في القصيدة يعني الاهتمام بجانب تخيّلي واحد من بين عدّة جوانب.

أرض مصر:

إنّ المحيط الجغرافي والتاريخي الذي اختاره لاندور لسرده يُخضّب بلونٍ محلي. وأهم ما يتعلّق بهذه النقطة هو مشهد التاريخ المصري - وهي فترة بدأت بعد اندثار السلالات العظيمة للملوك والفراعنة بزمن طويل، فلقد أنهكها الغزو الأجنبي، وأفرزت هذه الفترة في آنٍ واحد بقايا حضارة عملاقة سابقة. ولقد رأينا كيف أنّ المصدر التاريخي لشخصية جبير (Gebir) هو جُبير (Jubair)، القادم من «مدن السهل». وجُبير الأخير كان قائد الغزاة المعروفين بالهكسوس، الذين لم يأتوا من أيبيريا كما أراد لاندور. أمّا الملكة الشابة لمصر، خاروبا (اسمٌ يعني بالعربية خروبة أو ثمرة الخرّوب، وهي رمزٌ للإخلاص والوفاء، وهذه فضيلة تتمتّع بها بطلة لاندور بالتأكيد) فيُقال إنها كانت صديقة سارة(4)، زوجة النبي إبراهيم. ويبدو أن لاندور لم يلاحظ هذا التفصيل، ورُبمّا اختار أن يتجاهله. وعلى أية حال، فإنّ الأحداث تقع في ما بعد في فترة زمنية خاملة؛ أي ما بعد زوال الإمبراطوريات المصرية العظيمة، وقبل ظهور الدّيانة المسيحية، أو بالطبع، قبل ظهور الإسلام. وهكذا فإن لاندور يحذف بلحظة أهم مصدر للعناصر الغريبة واللامألوفة ثقافياً، التي توافرت لمن بعده من المستشرقين، وهذا المصدر هو العُرف الإسلامي. وفي هذه الحالة، ماذا يتبقّى للاندور؟

أولاً، هناك الجوانب الجغرافية والمناخ. فنحن نوجد في بلدٍ ذي سهولٍ خاوية وجبالٍ مُقفرة

(بالرغم من وجود المروج الغنية) حيث يُطعم الشاب تامار / قطيع الملك الذي كان يرعاه [الجزء الأول، سطر 88-89] (5)، وثمة رمال وغُبار، ولكن، هناك أيضاً مشهد غروب الشمس الرائع. وبالطبع، ندرك جمال نهر النيل ودلتاه الغنيّة بالطّمي. لنر كيف يرحّب جبير بأخيه:

لماذا، تقف عند أقصى حافة الوادي
وتنظر إلى الشاطئ الموحش الحزين
برماله القاتمة التي يبلّلها النيل على بعد فرسخ. [الجزء الأول، الأسطر 95-97]

ويحتوي نهر النيل على مخلوقات يُتوَّقع وجودها في مثل هذا المكان. فعلى سبيل المثال، عندما يصل جبير إلى مصر، تستجيب كلاب الصيد الشمالية المنشأ، «الشعثاء ذات الصدور الغائرة»، لأصواتٍ غريبة: «التمساح / يصرخ، مما جعل الكلاب ترفع آذانها المترهلة [الجزء الأول، الأسطر 65-66] ويُنتج النهر فاكهة غريبة: فتطلب خاروبا: «أحضروا لي بطّيخاً من النيل» [الجزء الخامس، سطر 190]. وسهله القاحل يمتلئ بحشود من الأفاعي السامة مثل «الحية القرناء» (أو الأفعى ذات القرنين، التي تستخدمها مايرتاير (Myrthyr)، شقيقة داليسا، لاستخلاص «سُمّها اللّزج» من «لثّتها المتوهجة»، [الجزء الخامس، الأسطر 230-231]، أو حتى الكوبرا التي لا يُمكن نسيانها:

.... في البداية تراجعوا إلى الوراء
ثم توقّفوا ثانية، ورأوا ثعباناً ينفث،
انظروا إلى حنجرته تتضخم، وحراشفه الرقيقة تنتفش،
وبين قطيع الخراف
يُبقي رأسه منخفضاً بحذر وعينه تطرف.
يتثنّ ويقترب، يزحف قبل أن يهاجم. [الجزء الثاني، السطور 27-32]

ببساطة، نحن لسنا في توسكانيا أو حتى في أثينا، ولكن نحن في الصحراء المصرية التي طالما أدهشت هيرودوتس (Herodotus).

وعلى أية حال، يزوّدنا هذا الحيز الفسيح القاسي والعقيم بتناقضٍ عزيزٍ على قلب المستشرقين، حيث يمتزج الثّراء المادي بالرّفاهية الزّاهية. فالمهرجان المصري الذي تأمر خاروبا بتحضيره ترحيباً بجبير (وهي في واقع الأمر بريئة من إصر المكائد التي تحيكها داليسا) يحمل بعض خصائص أسلوب كليوبترا في العرض المسهب. فالتماسيح الأليفة تُتوَّج، وتتبعها النساء داخل

مراكب خاصة بالاحتفال و «النسيم العذب» يُضفي إيقاعاً يُلهم الجدّافين، ويتدافع المشاهدون عن بعد فيحتشد «البياض المشرق فوق القصب»، [الجزء الرابع، سطر 173]. وتصل هذه الحركة قمتها في وصف انتقال السرد من خاروبا إلى جبير:

الآن، في موكب عظيم ومهيب،
قد حُملوا على ظهر أربعة جمالٍ بيضاء، والأطباق الذهبية تُصدر رنيناً
رسلٌ يتقدّمون إلى الأمام، وعبيد أثيوبيون من الخلف،
كلٌ يحمل علامات هذا الطقس في يده،
كلٌ طبع على حاجبه ختم السنين المقدس،
ويتقدّم رسل السلام الأربعة.
يحملون سجّاداً باهظ الثمن، وذرة والكثير من النبيذ،
وكذلك الهدايا المبهجة من الزيتون الشامي،
ويجرون الماعز العنيد الذي يحرق قمم الجبال بازدراء،
محدثاً شغباً بقرونه المقاومة، وقافلة من الجياد والجمال الجليلة.
والملك، جالسٌ أمام خيمة،
يلمح الغبار يتصاعد ويتلوّن غروب الشمس باللون الأحمر المنعكس [182-194]

إن شكل الحياة المصرية الخارجي، ورفاهيتها كما تصفها الأبيات السابقة متناغمتان تماماً مع المجتمع القبلي. لا مع مجتمع ملكي أو عسكري، وبالإضافة إلى ذلك، فإنها منسجمة أيضاً مع الصورة الختامية التي تحدّد الإطار العام للوصف بطرق عدّة: أولاً: عرض المشهد بانزياح لمنظوره، وثانياً: من خلال تمثيله كما يبدو لعين شخص أجنبي عن تلك الثقافة، ومتيقّظ للتفاصيل المبهجة، وثالثاً: تزويد المشهد بخلفية مناسبة من المناظر الطبيعية والمناخ الملائم. ففي قصيدة جبير، يمكن أن نضيف ملامح الاستشراق بفرشاة الفنان المُقيدة، ويمكن أن تُخفّف هذه الملامح بأساليب وأشكال أدبية مختلفة، إلاّ أنّ تأثيرها يظلّ قويّاً للغاية.

الآثار المصرية:

هنالك جانب أكثر تخصيصاً لمفهوم الاستشراق عند لاندور وهو تركيزه على آثار حضارة كانت عظيمة في يوم من الأيام، والآن قد اندثرت. وبلا شك، فإنه متأثّر بأدب الرحالة في القرن الثامن عشر، الذي كرّسه كُتّابه لوصف الشرق الأدنى - ففي هذه الأعمال، كعمل الآثار لفولني

(1791)، نجد شعوراً بالضّياع واحتراماً وتقديراً لعظمة زائلة. ويُشير لاندور إلى جيمس بروس (James Bruce) (في إحدى حواشي الجزء الخامس، السطر 231، حيث يعلّق على «شجيرة متقزّمة»، تختبئ تحتها أفعى ذات قرنين) الذي كان لكتابه رحلات لاكتشاف منبع النيل (1790-1791) أثر واضح في وصف البقايا والآثار المصرية القديمة. والآن، لنلق نظرة على وصف لاندور لمدينة ماصار القديمة التي تحجّ إليها داليسا للحصول على طرق ووسائل للقضاء على جبير الغازي:

في يوم من الأيام كانت مدينة جميلة، غازلها الملوك،
عشيقة الأمم، ازدحمت بالقصور،
تشمخ برأسها فوق القدر، ووجهها،
يتوهج بالمتعة، وأشجار النخيل المتجددة،
الآن، يُشار إليها كرمز للحكمة والثّراء،
مجردة من الجمال، عارية من الزينة،
تقف في القفر الحزين، ماصار. [الجزء الخامس، 1-7]

إنّ صورة الانهيار تلك تحمل في طيّاتها عبرة تميّزها كلا الكلمتين «الثراء» و «الحكمة». فالمعنى ليس أكثر أو أقل من أن الحياة الدنيوية لا قيمة لها. والمجد الإنساني، في أفضل حالاته، زائلٌ لا محالة. إلاّ أنّ المعنى الخفي لهذا المشهد يتجاوز المألوف. ماصار (الكلمة العربية لـ (Egypt) هي «مِصْر») ببساطة هي المدينة المعروفة «بمصر القاهرة» (Missr el Kahira) أو القاهرة (Cairo) باللغة الإنجليزية، وهكذا فهي تمثّل بشكل قاس وخاص جداً، انهيار سلطة الإمبراطورية المصرية. لقد تردّد ذكر هذا الموضوع مرّات عديدة، وتبرز ملامحه بشكل أساسي في معالجة لاندور العميقة لمدينة غيدس (Gades). فعندما يغزو جبير مصر، يكتشف مدينة مدمرة على الساحل الشمالي:

.... وقفت المدينة
على ذلك الساحل، ويزعمون، شيّدها سِداد
الذي شيّد والدُهُ غاد مدينة غيدس. [الجزء الأول، 42-44]

ومن ثم فإنّ لاندور أطلق على أتباع جبير، اسم «الغيديين» (The Gadites) أو «رجال غيدس» (The Gadite men). وطبقاً لتاريخ لاندور المحرّف، فإن أحد أسْلاف جبير (غاد أو Gad) بنى مدينة غيدس (او مدينة قادش (C´adiz) في أسبانيا بالقرب من جبل طارق (Gibrattar) الذي يصبح رمزاً عند لاندور يوحي باسم جبير)، أمّا شداد (Sidad)، وهو ابن

غاد، فبعد أن يحتلّ مصر يبني «مدينة» [الجزء الأول، السطر 42]، تُدمَّر في ما بعد، ليأتي جبير ويُقرّر أن يعيد بناءها تعبيراً عن ولائه لقومه وطاعةً لوالده المتوفى. لكن، ما هو الأصل التاريخي لهذا المزيج؟ في طبعته للقصيدة، يلفت ويلر (Wheeler) ، نظر القُرّاء إلى ترجمة سيل للقرآن الكريم، الفصل (89)، وشروحاته التي توضحّ أنّ لاندور أخطأ في فهم أنّ شداد (أو بالأحرى شدّات Shaddat) بنى المدينة المعروفة باسم إرَم (Iram) أو إرِم (Irem) في الصحراء بالقرب من عدن، وليس في الصحراء بالقرب من مصبّ نهر النيل. وفي القرآن الكريم يُطلق على قوم إرِم (يُسميّهم لاندور الغيديين) أهل عاد. ويُحدّثنا القرآن عنهم بشكل تثقيفي. فالآية القرآنية التي تصفهم تقول: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ * إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ﴾ (الفجر، 6-7) (6) ، ويُعلّق سيل قائلاً (إرم) هو اسم مقاطعة أو مدينة قطنها أهل عاد، وهو أيضاً اسم حديقة... واللفظة إرم (Irem) أو أرام (Aram) هي اسم الجدّ الأعظم لعاد؛ أي أحد أسلافهم(7).

وحَسْب القرآن الكريم، كان أهل عاد متسلّطين، فاسقين يسيطر عليهم الغرور، ومن ثم كان عقابهم (زوال مدينتهم وأمّتهم ودمارهما) عظيماً بالمثل. ومراراً وتكراراً، يعلّمنا القرآن درساً أن المدن العظيمة المستبدة، تعاقب دائماً بانتقام من الله ودمارٍ لا محالة. ومثالٌ آخر جدير بالاهتمام، هو قصة سيدنا هود الذي أرسله الله خصّيصاً لقوم عاد: ﴿وَمَا كَانَ رَبُّكَ لِيُهْلِكَ الْقُرَى بِظُلْمٍ وَأَهْلُهَا مُصْلِحُونَ﴾ (هود، 117) (8). وتعليق سيل على هذه الآيات مرتبط بالموضوع ذاته: يقول البيداوي (المفسّر المسلم والذي يعتمد سيل على كتابه بشكل رئيسي)، تُفسِّر هذه الآيات أسباب تدمير الأمم في الزمن الغابر، وتحديداً بسبب عُنفهم وظلمهم وانغماسهم في مقاضاة بعضهم بعضاً ووثنيتهم وعدم إيمانهم(9).

ونجد في القرآن مثالاً آخر ذا دلالة هامة، حين توعّد الله الفراعنة المصريين بالمصير نفسه. ففرعون موسى، والذي بالغ في رغبته في تحقيق أهدافه وانتهى بالفشل، أمر قومه أن يعترفوا به إلهاً لهم، إلى درجة أنه أمر رئيس الكهنة هامان، أن يُشيّد صرحاً ليصل إلى «ربّ موسى». وهنا يُواجه موسى فرعون قائلاً:

﴿وَقَالَ مُوسَى رَبِّي أَعْلَمُ بِمَنْ جَاءَ بِالْهُدَى مِنْ عِنْدِهِ وَمَنْ تَكُونُ لَهُ عَاقِبَةُ الدَّارِ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ * وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَلْ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ * وَاسْتَكْبَرَ هُوَ وَجُنُودُهُ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ إِلَيْنَا لَا يُرْجَعُونَ * فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ فَانْظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ﴾ (القصص، 37-40) (10).

ويزودنا سيل في إحدى شروحاته برؤية مختلفة للآيات السابقة:

يُقال إنّ هامان، وبعد أن جهّز الطوب ومواد أخرى، وظّف ما لا يقل عن خمسين ألف رجل بالإضافة إلى العمّال لبناء الصرّح، الذي وصل إلى ارتفاع شاهق. ومن ثم، لم يستطع العمال أن يستمرّوا في الوقوف فوق الصرح. وعندما صعد فرعون إلى الصرح، ألقى برمح إلى السماء، فعاد وسقط ملطّخاً بالدّماء، وعندها تفاخر فرعون بجحودٍ أنه قتل ربّ موسى. لكن، عند المغيب، أرسل الله الملك جبريل فهدم بضربة واحدة من جناحه، الصرّح، وسقط جزء منه على جيش الملك وأهلك بذلك قرابة مليون رجل(11).

وباختصار نقول، إنّ القرآن يخلق علاقة بين دمار الحضارات العظيمة - وأفضل مثال في هذا السياق هو حضارة مصر القديمة - والفساد الأخلاقي والسياسي لمؤسسي هذه الحضارات وحُكّامها.

وإذا عُدْنا للحديث عن مدينة جبير، فإنّ النقطة التي تكتسب أهمية خاصة، ليست فقط حقيقة أن جبير يواجه الآثار ذات الأهمية الأخلاقية لمدينة أسلافه، ولكن حقيقة أن جبير يقترح إعادة تشييد هذه المدينة. فجبير يأمر أتباعه قائلاً: «من تلك الآثار على يمينهم / فليرفعوا أسس المدينة»، [الجزء الأول، 251-20]، وقد ساعدت عملية تحويل الإثلب (أو الدّبش) إلى فن معماري، كما حدث آنذاك، الرّحالة في القرن الثامن عشر والمعماريين الهواة في تحقيق اكتشافات معينة، فعملية إعادة بناء المدينة بدأت بإعادة اكتشاف الآثار الأصلية :

بعضهم يرفع رصيف الشارع المطلي، وبعضهم على عربات
يرسمون ببطء خطوطه الطولية، وآخرون ينثرون
الماء المالح فوق الأكوام القذرة،
ويمسكون الأزهار والأشكال التي تبدو للنّاظر نضرة،
وبعضهم يفرك بقوة كتلاً كبيرة الحجم،
ويحاولون صقلها لاعتقادهم أنه يمكنهم استرجاع لونها الناصع
الذي فقدته عبر السنين التي تعذر إيقافها. [الجزء الثاني، 8-14]

وجميعهم تغمرهم الإثارة والإعجاب بالفن المعماري عندما يكتشفون:
هنا، تم اكتشاف أقواسٍ، ودعامات بناء ضخمة

تقاوم البلطة المدمرة، ولكن، في أحضان الهواء المنعش
سرعان ما تسقط: وهناك نجد قطع رخام، رباعية الشكل
ملساء، وعموداً عالياً، انهار فوق الرمال. [22-18]

وتعكس هذه الأسطر الاهتمام القديم بالآثار، الذي بات يتزايد في نهاية القرن الثامن عشر. ويُعدّ هذا الاهتمام مثالاً جيداً للاستشراق. إلاّ أن السّياق الذي يزوّدنا به النص القرآني المتشكّك والمنكر لكبرياء المدن والحضارات القديمة، يُضفي صبغة قاتمة على أهمية إعادة البناء تلك، فهي تبدو خطرة وجامدة نوعاً ما. وحتى نفهم هذه العملية بشكل وافٍ، لابدّ أن نعود إلى قصة جبير نفسه.

الاستعمار

سواءٌ كان جبير مُستعمراً بالفطرة أو لم يكن، فإنه يُعطى بلا شك دوراً استعمارياً. وبدايةً نلاحظ أنّ اسم «جبير» – سواء أعلم لاندور بالأمر أم لم يعلم – يشتق معناه الوظيفي من المصدر الإتيمولوجي الإسلامي، لأنه اسم نوع في لغة القرآن العربية، وهو يصف أولئك الذين يتصرفون ويحكمون بتجبّر. ففي القرآن الكريم يوصف قوم جبير (أهل عاد أو العيديون كما يسميهم لاندور) بالتجبر (Tajabor) وتعني "الاستبداد". فنجد في الجزء الخامس من ترجمة سيل للقرآن، النبي موسى يحاور قومه بعد نزوحهم:

﴿أَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ آيَةً تَعْبَثُونَ * وَتَتَّخِذُونَ مَصَانِعَ لَعَلَّكُمْ تَخْلُدُونَ * وَإِذَا بَطَشْتُمْ بَطَشْتُمْ جَبَّارِينَ﴾ (الشعراء، 127-130) (12).

وتمثّل الآية الأخيرة محاولة سيل أن يربط كلمة جبارين (gebareen) بالطغيان والاستبداد. (أما مارهادوك بكثال (Marmaduke Pickthall)، المترجم الحديث للقرآن الكريم، فيترجم الآية كما يلي: «وعندما تستولون بالقوة، فلتستولوا كالطّغاة»(13)). ويُبقي سيل على المعنى نفسه عندما يشرح قسوة أهل عاد: «تقتلون، وتُنـزلون عقوبات جسدية أخرى بدون شفقة أو رحمة، لإرضاء رغباتكم وليس لتقويم المعاقب الذي يعاني»(14). وهكذا نجد أن الإيحاءات ذات المضمون الإسلامي لاسم جبير وكلّ الأسماء الأخرى المتعلقة به، جميعها تؤكد بشكل عام مفهوم الاستبداد الذي لفت نظر لاندور في القرآن الكريم.

وسواء أكان لاندور مدركاً تماماً لهذا المعنى الموروث في المادة التاريخية التي استخدمها أم لم يكن، فلا يراودنا شك مطلقاً أن قصة جبير تمثل طبيعة الاستعمار ونتائجه. ففي افتتاحيته لطبعة 1803 يُضيف لاندور الملاحظة التالية: يصوّر مغزى القصة الحماقة، والظلم، والعقاب الذي يوقعه الاحتلال، بالإضافة إلى النكبات التي تصاحب الاستعمار غير المبرّر لبلدٍ مأهول بالسكان(15). وفي الواقع، هذا ما توضحه قصة جبير، فمصيره يُنبئنا:

... كيف، عندما أغضبه
تأمل أخطاء من سبقه،
أطلق البوق معلناً بدء المعركة، وأيقظ
أمماً بأكملها: كيف، استدعى عشرة آلاف من الرجال القاهرين،
بصوت عالٍ، وسرعان ما رأت خاروبا
خوذته الداكنة تحوم فوق أرض النيل. [الجزء الأول، 16-21]

هذا وصفٌ لاحتلال عسكري أعاد الاستيلاء على أراضٍ أحكم أسلاف جبير قبضتهم عليها ثم خسروها الأخطاء القديمة. ويوحي جيش الاحتلال بالرّعب من خلال الوصف المطلق لحجمه وقوته – رجالٌ يتحلّون بقوة عملاقة، وسلاح عملاق- [السطر، 24]، وهذه خاصية تُؤكدُّ بمحض الصدفة وأيضاً إيتيمولوجياً من خلال المعنى الثاني لكلمة جبّارين (Gebareen)؛ أي "العظمة الجسديّة" وليس مجرد "الكبرياء المشين". وهكذا، فإن جبير وقومه من الغيديين يمثّلون الاستعمار، بينما يمثل المصريون وخاروبا، أمة "العالم الثالث" الضعيفة أمام الاحتلال.

وإذا عددنا جبيراً بطلاً، فإن بطولته مغلوطة، فهي تتمثّل في محاولته الضائعة المجهضة لاسترجاع الغزو العظيم الذي قام به أجداده. هي بطولة مغلوطة على أساسين، أولهما أنّ الغزو في جوهره –أو "بشكل طبيعي" كما يحاول لاندور – غير مقبول كأساس للبطولة. ويُعرّف لاندور الغزو "بالاستعمار غير المبرر لبلد مأهولٍ بالسكان". وثانيهما، أنّ الماضي الذي يحاول أن يُحييه، هو بحد ذاته مدمِّر لأنه هو أيضاً مبنيٌّ على الاستبداد والقمع. ولا يكتشف جبير هذه الحقيقة بنفسه. ومن خلال محاكاة قصة خلق الكون، فالمدينة التي يحاول جبير وأتباعه أن يُعيدوا تشييدها في ستة أيام، تُدمَّر في اليوم السابع بشكل غامض. ويكتشف جبير أن شياطين مصر التي تقطن أعماق البحار مسؤولة عن هذا الدمار، ويُمنح جبير فرصة الانحدار إلى العالم السفلي، مثل أوديسيوس، وإينياس، ودانتي، وحتى إبليس ملتون، حتى يكتشف سبب تدميرهم للمدينة.

وبالرغم من التمثيل القوي السابق للجحيم في الملحمة الكلاسيكية والملحمة الأوروبية في

عصر النهضة، فإنّ تصوير لاندور للجحيم متأثر بشدة بصورة جهنم بالمفهوم الإسلامي كما يمثلها القرآن. فجهنم كمكان لمعاقبة الأشرار، تصبح بالطبع، خاصيّة تميّز العالم السفلي السلبي في جميع الأساطير، ولا يمكن استنتاج أي شيء من هذا الوصف. أمّا تمثيل لاندور للجحيم، والذي يبدو شرقي الصفّة، فله جانبان: فهي تبدو كبهوٍ أو قصر فسيح أو كحيّز هندسي، وهنا يظهر مدى تأثر لاندور بوصف بيكفورد لقصور إبلس من رواية ڤاذك. أما الجانب الآخر، فيتمثل في تركيز لاندور إلى حدّ الهوس على الظلم والاستبداد كمُسبِّب لعقوبة جحيميّة.

إنّ وصف لاندور لهاوية الجحيم حيث ينحدر جبير، يعكس ذعراً غامضاً وروعة في آنٍ واحد، مما يوضّح قدرة لاندور على تحرير خياله من المعايير التقليدية التي تُستخدم في الصورة الكلاسيكية أو المسيحية للجحيم:

.... والآن يتنفس جبير
هواءً مختلفاً، ويرى سماء مغايرة.
وهنا يجلس الشفق في سكينة، لم يهدهده أي عندليب
ولم توقظه الصيحة الحادة للقُبّرة ذات الجناح المرطّب بالنّدى
لكن المكان يتوهج بحرارة لا شمسية تبعث على الكآبة.
وبجانب موطئ قدمه لا تنبت وردة ولا ينمو عشب
ولا يسقسق الجندب، وفوق رأسه
يشكل نهر فليغيثون قبة نارية غاضبة: جزء منها يتكون من غيوم كبريتية،
والجزء الآخر يشعّ كأضلاع صلبة من النّحاس المصهور.
ترتفع عالياً، عالياً بعنف، وبالكاد تطاول السماء،
ليصدها قوس الأرض الصلب، وتبقى حبيسة المكان. [الجزء الثالث، 83-95]

إنّ هذا الدمج بين انفساح المكان وتقلّصه، وضخامته ومحدوديته في آن واحد، يتمثل بطريقة حسية ومباشرة لا سابق لها في الأدب الغربي. وهذا المزيج من رهاب الخلاء ورهاب الاحتجاز يتحقق جزئياً من خلال تقليص المتناقضات التي يعتمد عليها تصوير أثر حياة ضاجة: "لكن المكان يتوهج بحرارة لا شمسية تبعث على الكآبة" - فالانطباع هنا يُعزَّز إلى مدىً لا حدّ له من خلال تأثير الألهبة التي يحتجزها "قوس الأرض الصلب" فوق رأس جبير حيث تحوم غيوم من الكبريت لتكشف عن قضبان حمراء، ساخنة. تحيط بهذا السجن الموجود في العالم السفلي الفسيح. ولا يتمثل الشرق فقط من خلال هذه الأروقة الشاسعة المخفيّة تحت الأرض؛

وإنما يتمثل أيضاً من خلال فكرة ما وراء الطبيعة، التي يستغلّها مور في سرد الجزء الثالث من لالا روخ، وفحواها أنّ النّار هي حقيقة هذا العالم، ولذا فلابُدَّ أن تُعبد في صورة "اللهب الخالد لنهر فليغيثون" [الجزء الثالث، 110]. ولهذا السبب، فإنّ مكانيْ العقاب والجزاء هما في الواقع وجهان لعملة واحدة. أما "حقول السعادة" حيث الجانب الآخر من "قوس الأرض الصلب"، فيتحّدُ النسيم مع الحرارة "ليملأ / وعاء الأرض الرُّخامي بضوء سائل" [104-105]:

النّار تسيطر على مملكتي السعادة والألم.
هي الأم، والعنصر الذي يفرز كل العناصر
تُغيِّر ولا تتغيَّر، تَعُمُّ المساء
هي الأنقى ... [16-113]

إنّ فكرة أن النار هي الجوهر الرئيسي لهذا الكون (وهي استعارة فارسية جيدة)، تُضخَّم بذكاء من خلال دمج حدّين حسّيين هما الحرارة والبرودة (أو ما يُعرف بالزمهرير، وهذا مصطلح قرآني) تماماً كما تُوصف – بدقة - في المفهوم الإسلامي للجحيم في الحياة الأخرى، ومصدر هذه النار هو "محيطات الشمس المتوهجة"، التي تُشخص في صورة "رداءٍ متوقّد ... غير مجعّد وغير ملوّث" (118-19)، يُمدّ النجوم والمخلوقات الدُّنيا بالعنصر الذي يهبها الحياة. ويصف لاندور بإسهاب سمة هذه الصورة المجازية لمجموعة من النجوم قائلاً: "إنّ هذا التشخيص للطاقم الشرقي، عندما تصوّر النجوم وكأنها تتزاحم حول مليكتها، الشمس، التي تنعم عليها بعلامات العطف والاستحسان، وهو ما يحصل عليه الأمراء الأقل شأناً من مليكهم" (16). لكنّ مبدأ الحياة هذا، إمّا أن يندمج في "سيمفونية من الضيوف الشاكرين" (120) أو أن يتعارض مع نقيضه. فهو يدفع بعنفٍ "حمماً صغيرة" من النار لترتطم بـ:

أجراف كريستالية من النّدى،
وترشح من خلال غيوم سوداء وثلوج من الصوف الناعم،
إلاّ أنها تخترق كل هاوية باردة ومزرقّة
من الأمواج التي لا يُتبع خطاها، وكل جوهرة بيضاء متلألئة
تُتوِّج حاجب الضحية، الذي يُقدَّم قرباناً. [129-125]

فمن ناحية، تزداد فكرة هذا العنصر الاعتيادي حدة بشكل مفرط، ومن ناحية أخرى تُخفف وتتبعثر، لتتطوّر في موضع آخر من خلال فكرة أخرى، هي أن الحاجز الذي يفصل العالمين عن بعضهما يُزال كل مئة عام ليكشف عن الحالة الخاصة بكليهما ويؤكدها. إنّ هذه التعديلات

على صورة الجحيم غريبة على ثقافة لاندور الأوروبية الكلاسيكية.

وهذا الوصف لهندسة العالم الآخر يحتوي – تحديداً – على سمات قرآنية، فالقرآن يخبرنا ﴿وأَصْحَابُ الشِّمَالِ مَا أَصْحَابُ الشِّمَالِ * فِي سَمُومٍ وَحَمِيمٍ * وَظِلٍّ مِنْ يَحْمُومٍ * لَا بَارِدٍ وَلَا كَرِيمٍ﴾ (الواقعة، 41-44) (17). ومن ناحية أخرى ﴿فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ﴾ (أي الذين أنعم الله عليهم) ﴿فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ﴾ (الواقعة، 8،12)(18)، التي ينعم ساكنوها عند لاندور بالنسيم العليل الذي «ينشر النّضارة في البساتين / ومروج المحظوظين» [103-104]. بالإضافة إلى ذلك، فإن القوس الذي يفصل الطيبين عن الأشرار يشير إلى الفكرة الإسلامية للسراط أو «الجسر المستوي، الذي يؤدي إلى العالم الآخر»(19). وبالتأكيد فإن فكرة الجسر هذه توجد أيضاً خارج نطاق المفهوم الإسلامي – يقول سيل «يتحدّث اليهود بالمثل عن جسر جهنّم، الذي يقولون أنه بسُمْك الخيط»(20)، إلاّ أنّ التّناقض الذي يؤكده لاندور مشتق من القرآن، حيث إن القرآن يكرّر دوماً أنّ «عالمي النعيم والعذاب، يُصوَّران وكأنما يدرك كلاهما حالة الآخر لتزداد اللّذة – بشكل خاص – في الأول، والمعاناة في الثاني. فعلى سبيل المثال، يصوّر القرآن «الذين أنعم الله عليهم» في جنّات النعيم يراقبون نقيضهم من الكفرة ويسألونهم عن أحوالهم: ﴿إِلَّا أَصْحَابَ الْيَمِينِ * فِي جَنَّاتٍ يَتَسَاءَلُونَ * عَنِ الْمُجْرِمِينَ * مَا سَلَكَكُمْ فِي سَقَرَ﴾ (المدثر، 39-42) (21).

ومن خلال إضافة سمة شرقية إلى الوصف الكلاسيكي والمسيحي للجحيم، يتمكّن لاندور، بكل حرية أن يعرض عوامل غير متوقعة، ولا يمكن التنبؤ بها. وأهمها تأكيده مفهوم الاستبداد، ففي وصفه، يفصل بين الأشرار والأخيار (ولنقتبس هنا كلماته في مقاله: «الجدل»، الذي يظهر في أحد شروحات الجزء الثالث)؛ أي بين «أصحاب الطموح ... والمسالمين». في هذا التأكيد الاستثنائي على خطيئة الطموح، يعتمد لاندور بلا شك على مصدر رئيسي من تعاليم القرآن. فالقرآن يتوعّد العاصين الذين اقترفوا الخطيئة بحقّ أنفسهم وبحقّ الآخرين، بالجحيم. ولكن عدالة الجزاء هذه توجّه نحو الآثمين الذين «ظلموا أنفسهم». فمفهوم الجور، في القرآن يشمل بشكل رئيسي الظلم السياسي، وتحديداً الاضطهاد الذي مارسه الملوك ضدّ أتباعهم وضد الأمم الأخرى، فمثلاً، يصف القرآن مصير الملوك الذي خدعوا أقوامهم:

﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ كَثِيرًا مِنَ الْأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ * يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ هَذَا مَا كَنَزْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ فَذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَكْنِزُونَ﴾ (التوبة، 34-35) (22).

إلاّ أنّ القرآن لا يُركّز على حبّ اكتساب المال وجمعه أو الجشع، كما هي الحال عند دانتي؛ بل يركّز على الكسب غير المشروع للمال. وهنا تكون استجابة لاندور سريعة:

وهنا يُكتشف أولئك الذين اضطَهدوا القانون
بإسكاته أو إنطاقه بما يشبع رغباتهم،
وهنا نجد أيضاً أولئك الذين تباهوا بحماستهم وقوتهم
وأحبّوا موطنهم لما قدّمه لهم من غنائم. [الجزء الثالث، 283-286]

وعلى النقيض من صورة الاستبداد الذي لا يكِنّ ولا يخمد، فإنّ الذين أنعم الله عليهم، مسالمون بطبيعتهم:

... وهنا بعض ممن حافظ
على شعائره الدينية، وكرمه
... وبعض تحكّم في تعطشه للدماء والانتقام،
وبعض زرع أشجار الزيتون لتنمو ببطء لجيلٍ لم يُولد بعد [299-300، 306-307]

فأولئك، ليس لديهم أمانيّ، ولذلك لا يحظون بالنعيم المطلق (الذي يتمتّع به المنعمّون في أسمى منزلة [سطر296]، ولا يُسمح لجبير باختياره لأنّه («لا يمكننا أن نرى ما وراء الأمور»- سطر297).

إنّ تصغير صورة الجحيم وجنّة النعيم –بما يتماشى مع التأكيد القرآني - إلى نظام من الاستبداد والمسالمة هو، بشكل طبيعي، السياق الملائم لفضح خطيئة المستعمر. فينزل جبير إلى العالم السفلي ليكتشف السبب الغامض وراء تدمير مدينته الطموحة في اليوم السابع كل مرة. وهنالك يكتشف حقيقة ماضيه، وما فُرض عليه من قيم والتزامات. ويزوّده بهذه المعلومات، بشكل جزئي، المترجم الذي يصحبه إلى العالم السفلي، وهو واحد من شعب أدور الذين قاتلوا تحت إمرة أبيه:

«.... أنت لا تدرك أن أجدادك يرقدون هنا،
سلالة شدّاد بأكملها: حظوا بحياة صاخبة
عندما كانوا على قيد الحياة، ولكنّ سعادتهم كانت مهدّدة
وتبعتها سلسلة من الانتصارات والكراهية ...

وما زلتُ أسمع صرخاتهم، في الليالي المعتمة
وأطيافهم الساخطة والمهجورة». [35-38، 42-43]

وإن كان جبير لا يتقبّل المعنى السطحي، فإن الرسالة تُطرح ضمنياً:
«... والآن، لا تفيدهم غزواتهم
ما وراء أقاليم الشام وبلاد كنعان،
وغنائمهم، والجزية، ومستعمراتهم ...» [70-72]

وتُستبدل عظمة الملحمة بالنّقيض – فتغدو حياة من البؤس والحرمان. وفي الواقع، لا يُعدّ ضربٌ من المبالغة أن ندّعي أن البطولة تُنتج بطولة مضادة في هذا السياق حين تُقلب جميع القيم:

... لو رُدُّوا إلى الحياة مرّة أخرى،
فكم سيسعدون باحتضان الفقر،
والعمل بكدٍّ ولو عند ألدّ أعدائهم! [67-9]

وأخيراً يُواجه جبير والده، الذي يتحسّر بمرارة على إلزام ابنه الشاب تقاليد الشرف التي فَرَضت عليه الانتقام وتحمّل الجزاء:

آه، ليتني لم ألزمك بهذا القسم!
... وكيف اضطرِرْت أن تعلُوَ بيدك المدمرة فوق مصر،
فتسحق بذلك البذرة الأولى لسلالتنا التي نمت هناك
ولذلك، فإني وأنا في حضرة الموت ما زلتُ أعاني آلاماً لاذعة! [241، 246-248]

ونرى هنا في نسخة لاندور، حيث تأثّر بالقرآن أيضاً، كيف يُعاني الطغاة العذاب النفسي أكثر من العذاب الجسدي. فألمهم الحقيقي يكمن في معرفة الذّات: «في صدورهم تجول أفكار عنيفة / تخترق قلوبهم» [63-64]. (من المناسب هنا أن نقارن معاناة هؤلاء الطغاة بالأشرار في رواية ڤاذك، الذين يدفعهم ألمهم الداخلي إلى وضع أياديهم فوق صدورهم). وتتكشّف معاناة الأب بسرعة وبشكل كامل للابن؛ لأن معاناته نفسية بطبيعتها. وهذا يمنح الأب فرصة للتعبير عن ألمه، فهو وأمثاله يتوقون بيأس شديد إلى التواصل الشخصي مع الآخرين، وهذا ما حُرموا منه بشكل أبدي.

إنّ اكتشاف جبير لحقيقة ماضيه، يُثير لا محالة، مسألة مكانته كشخصية تراجيدية. فعلى

سبيل المثال، يقول بيير فيتو (Pierre Vitoux)، في مقالة «جبير كقصيدة بطولية»: «على غرار القراءات التقليدية لمسرحية هاملت، فإن البطل يُعاني من النقيصة التي تبدو جزءاً من شخصية البطل في التراجيديا، وهي كونه لا حول له ولا قوة أمام سلطة القدر الذي لا يمكن تغييره»(23). وعلى أية حال، يتعلّم جبير أنّ والده الذي زوّده بالأسباب والمبرّرات لغزو مصر، يرفض الآن، تحديداً، كل ما ائتمن ابنه عليه. إنّ جبير بريء كفرد، قد يكون مُذنباً بشكل موضوعي ولكنه بريء بشكل شخصي، وقد يكون قدره أقل مأساوية من كونه ينطوي على تضحية أو مشاعر فدائية. وإن كانت الصورة على هذه الحال، فإنّ الإيحاءات القرآنية القوية لهذه الحادثة الرائعة تركّز بشكل كبير على موضوع الاستبداد والاستعمار.

المغلوب

يُبرَّر الاستشراق عند لاندور، فضلاً عمّا سبق، بحقيقة أنّ مصر في عهده كانت أول نموذج لضحيّة العدوان الإمبريالي، فبعد فترة وجيزة، وفي عام 1798، باتت مصر هدفاً لطموحات نابليون. ويُمثّل رد الفعل المصري تجاه احتلال جبير لمصر كأمرٍ معقّد وجديرٍ بالاهتمام. ويمكن تقسيم ردّ الفعل ذاك إلى ثلاثة أجزاءً: ردّ الفعل الجماعي، واستجابة داليسا، واستجابة خاروبا.

ويثير غزو جبير لشمال مصر ردَّ فعل قومي مغاير في طبيعته، وإن كان يستحق الشجب تماماً كالغزو الذي حفّزه، فتُوقظ تلك القومية أكثر أشكال الوطنية عنصرية وأنانية.

وبتصميم على حماية آلهة الوطن،
كانوا ما يزالون يطلبون حمايتهم،
ويناشدون بعضهم بعضاً للتّقدم،
ويُصرّون بحماسة، ويدوسون بأقدامهم كلَّ متباطئ. [الفصل الرابع، 68-71]

وتُخمد الأصوات المخدِّرة («هؤلاء الرّجال ليسوا أعداءكم: / استعلموا عن هدف رحلتهم، وقاوموهم إذا ما أساؤوا») [81-2]. وعوضاً عن ذلك، تُسمع أصوات تعكس جنون الارتياب («هل يبحثون عن الكنوز المخبأة في القبور؟»)، والحسد («هل شيدوا مُدناً أجمل من مدننا؟») [88]، وعدم التسامح (إنهم يبنون معابد «لا تحوي آلهة./ يا له من تدنيس للمقدّسات! ولذكرى أجدادنا» [94-5]). إنّ فهم لاندور لحالة مصر تحت تهديد الغزاة، دقيق جداً، ويعود الفضل في ذلك إلى حقيقة أن لاندور، وبينما كان يكتب القصيدة خلال وجوده في جنوبي ويلز، تمكن بنفسه من مراقبة رد فعل السكان المحليين تجاه احتشاد قوات الحملة الفرنسية في بريست.

إلاّ أن هذه القومية التّفاعلية – التي توضح كيف يؤدي الغزو الاستعماري بالضرورة إلى نتائج مروعة – يُعبَّر عنها بشكل قوي من خلال شخصية داليسا؛ المربية المسنّة، والوصية على خاروبا. وفي بداية الأمر، يعرف جبير أنّ «أرض مصر هي / أرض السحر والرّقية» [الفصل الثاني، 205-6]، وأنّ داليسا ساحرة، ومن خلالها أيضاً، يتمكن لاندور من طرح فكرة شرقية أخرى هي خاصيّة استحضار الأرواح. فعندما تعقد داليسا العزم على تدمير جبير، تقوم بزيارة مدينتها الأم، ماصار، التي تحوّلت الآن (كما رأينا) إلى كومة من الدّمار والحجارة، تسكنها الضّباع والأفاعي، لكن صورة الزّوال تلك تُغذّي المواهب والطاقات التي تَضعف وتَفْسُد تدريجياً:

ولم يتبقَّ سوى أطلال سلالة قديمة
بهجتها الوحيدة بقايا فنون قديمة. [الفصل الخامس، الأسطر 14-15]

وهذه الفنون ذات تأثير غامض فعّال، فبفعلها يمتزج ضوء القمر الاصطناعي بموجة مُعجزة من أمواج البحر الأحمر، تراجعت لتُمكّن أبناء إسرائيل من العبور، بعيداً عن مصر:

وبفعل تعويذتهم يتراجع القمر
ويرتجف فيعكس ضوءاً أزرق يذبل.
ثم يقومون بتجميع الأشعة المتشققة، ليغطّسوها في هذه الموجة العجيبة القوية
والتي وقفت منتصبة عندما سمعت من نجا من بني إسرائيل،
فعادت جيوشها عبر بوابات القمر الكريستالية. [17-22]

وسيدة هذه الفنون هي العرّافة مايرثاير، أخت داليسا، التي تقتنع أن احتلال جبير لمصر قد أفسد حياة خاروبا، فتخيط «زيًّا تفوح منه رائحة قويّة»، شبيهاً بقميص نيسوس (Nessus) الذي دمّر هرقل، وما إن ترتديه خاروبا، حتى يُدمِّر في الحال الطاغي الأجنبي البغيض.

وهذه هي الفنون السحرية التي تُسبِّب –بصورة أخرى- دمار المدينة التي يحاول جبير أن يعيد بناءها. ويبدو مدى تناقض فن العمارة، والفن المصري لاستحضار الأرواح، فالأخير نجده مرتبطاً بالحطام، ووظيفته خلق الدمار. وإذا كانت المدن العظيمة مرتبطة بالإمبريالية، فإن الفنون السحرية السّريّة ترتبط بعلاقات ما بعد – الإمبريالية (الدّمار الذي يقع في ماصار)، أو بكلّ ما هو معادٍ للإمبريالية (تدمير شدّاد وجبير). إلاّ أن ردّ فعل المصريين تجاه الغزاة أعمق من ذلك بكثير، فالشعب المغلوب لا يَعافُ الغالب فقط، ولكن غالباً ما يُعجب به. فعلى سبيل المثال، عندما تستجيب خاروبا لنصيحة داليسا المزدوجة، تقرّر أن تُعدّ مهرجاناً للاحتفاء بجبير، وفجأة يصفق

المصريون الذي يرهبون الأجنبي، ترحيباً بجبير، ويشاركون ببهجة عارمة في جميع مراسيم ذلك اليوم وكأنّما بدا أن «مصر لابد أن تتّحد مع ذلك الأيبيري الفخور» [الفصل السابع، 43]. إلاّ أن أوضح نموذج يعبّر عن هذه المشاعر هو إعجاب خاروبا، المفاجئ والتام، بجبير.

إنّ العلاقة المعقدة المكونة من خليط ردود الفعل التي تتأرجح بين الكراهية والحب، تتجسد في حبكة القصيدة. وتخفق داليسا في إدراك أن حالة سيدتها لا توحي بعوارض الكراهية، وإنما بعوارض الحب، وبسبب سوء الفهم هذا، فإنها تُعدّ عقوبة شيطانية. ولذلك فإن العلاقة بين ردود الفعل تلك تعكس أهدافاً متقاطعة بشكل نظامي. فبالنسبة لداليسا، يُعدُّ انزعاج خاروبا حافزاً نحو التصرّف، إذ تبدو الملكة إزاء داليسا كتومة جداً بالنسبة لامرأة وقعت في غرام الطّاغي الأيبيري:

لقد راقَبْتُ خاروبا، وسألْتُها
إن كانت تحبّه: «أحبه!» تساءلت بذعر،
وبفورة غضب «أنا أحب جبيرا؟ أنا أقع في الغرام؟».
ثم بدت مثيرة للشفقة وغير صبورة
إلاّ أنها انفجرت بالبكاء قبل أن أجيبها
ثم رأيت، رأيتُ بوضوح، «لم يكن حباً»،
فطبيعتها أن تُفصح عمّا تحب، أو أن تلقي الأوامر
مثلما تأمر بكل أريحية:
«أحضروا لي بطّيخاً من النيل»،
ألا يمكنها أن تأمر: «أحضروا لي من أحب» إن كانت تحبه حقّاً،
ولذلك فإن موت جبير مسألة منتهية [الفصل الخامس، الأسطر 92-108]

ومن ناحية أخرى فإن سياسة داليسا لتكريم جبير هي في الواقع تأكيد لرغبات خاروبا، فبينما تلعب داليسا لعبة غامضة وخطرة، يصعُب على سيدتها اكتشافها. وبلا شك فإن هذا يحشد معاً ردود الفعل المتناقضة بشكل واضح، إزاء الاستعمار.

إنّ ردَّ فعل خاروبا جنسي الطابع، ويتيح ذلك الفرصة أمام لاندور لاستغلال موضوع آخر متعلّق بالاستشراق وهو الشهوانية الغريبة. تمثّل خاروبا الصورة المثالية للمرأة الشرقية كما يتخيلها الغرب فهي تجمع (من خلال طبيعتها الأنثوية التي سيستغلها الكُتّاب الرومانسيون في ما بعد على أكمل وجه) البراءة الفطريّة، أو حتى السذاجة، مع حِسّية لاواعية. وتبدو خاروبا الصورة المثالية للجارية الشرقية، عند وصف اغتسالها قبل حفل زفافها:

وبجانب مخدعها، مُوصَدٌ بأبواب من خشب الأرز حمّامٌ،
مُغطّى بأنقى أنواع الرخام،
وأشكال متموجة تتشكل على سطحه الجميل الذي ترتفع حوافّه.
وذهب عربي يُغلّف السقف الكريستالي،
«المزخرف برسومات لصبية يطوفون وفتياتٍ عارياتٍ»
وإذا ما لامست المياه الراكدة،
تبدأ هذه الرسومات بالقفز من قوسها المشمس الأثيري،
وكأنها تقع في شرك من أكاليل الورود
يُلاحق كلٌ منها الآخر.
وأخيراً، وكما تعوّدت كل صباح، تأتي خاروبا
فتتباطأ وتتريث على الحافة
وغالباً ما تتثاءب، وهي عارية،
تجلس وتميل على حافة الأريكة
وتتوسد ذراعها الناعم،
حيث يرتكز خدّها المتوهّج: وتحرُّك عينيها،
وتحمرّ خجلاً، ثم يغطس وجهها الخجول في المياه المتموّجة.

[الفصل السابع، الأسطر 80-95]

وكم سيكون مغرياً أن نربط خاروبا، ملكة مصر، بخليفتها التاريخية كليوبترا، التي تُعدُّ أنموذجاً رئيسياً للمغوية الشرقية. وفي الواقع، هنالك علامات في القصيدة – مثل تمثيل وصول خاروبا إلى معسكر جبير لحضور المراسم [الفصل السابع، الأسطر 29-115] أو تمثيل تتابع مراكب الاحتفال النهرية [الفصل الرابع، الأسطر 81-159] – تشير إلى أنّ لاندور تذكّر مسرحية شكسبير الرائعة عند كتابته للقصيدة. لكن خاروبا ليست كليوبترا: فالأولى أقل خبرة وأكثر سلبية. فخاروبا لديها كل معالم الرّفاهية الشرقية - رفاهية تصادق عليها سلطة عُظمى مثل القرآن الكريم من خلال الرؤية التي يقدّمها لجنة نعيم، تزخر بحور العين و «ولدانٌ [يطوفون]»: ﴿فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَارًا * عُرُبًا أَتْرَابًا * لِأَصْحَابِ الْيَمِينِ﴾ (الواقعة، 36-38) (24). ووصف القرآن لمسكنٍ إلهي شبيه بقصور السلاطين:

﴿مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا * وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا

وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا * وَيُطَافُ عَلَيْهِمْ بِآنِيَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا * قَوَارِيرَ مِنْ فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا * وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا * عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلًا * وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا * وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا ﴾ (الإنسان، 13-20) (25).

ولربما تجد خاروبا، التي تستعد للاستحمام، نفسها في سابقتها ملكة سبأ. ففي القرآن الكريم، يُصوِّر لقاء الملكة بالملك سليمان بتعابير سياسية، مترفة وغريبة في آنٍ واحد. (ويجب ألا نتجاهل التشابه المحتمل بين هذا اللقاء، ولقاء خاروبا بجبير لأول مرة في الفصل الأول):

﴿قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ﴾ (النمل، 44) (26).

ولقد أدرك لاندور من خلال وصفه لبيت الخلاء أن العرف الإسلامي يمكن أن توجد فيه رفاهية وحتى جنس بريء من أي إيحاءات أخرى. فبيت الخلاء محصور داخل حيِّزٍ حسي، والسقف «المزخرف برسومات لصبية يطوفون وفتيات عاريات» [الفصل السابع، السطر 84]، يصبح مفعماً بالحياة نتيجة انعكاس هذه الصورة على سطح الماء لحظة أن تلمسه خاروبا. ومن منتصف كل هذا، يمتلئ جسد خاروبا العاري بالحيوية الناجمة عن شعورٍ «متنام لحظة أن يلامس الماء». ويعكس هذا المشهد تقلّصاً في وصف الشهوانية الشرقية التي تبدو الآن مُحسّنة، لا يشوبها شعور بالذنب، بل ومهجورة أيضاً. ولكن ما هي وظيفتها؟

إن كانت قدرة داليسا على استحضار الأرواح تُمثّل القوة الشريرة، فإن قدرة خاروبا على الإغواء الجنسي ترمز إلى حيوية طبيعية. فهي بريئة –لأنها في واقع الأمر غير آبهة – للإمبريالية التي يصبح الفن المعماري والأبهة الملكية إحدى رموزها. وتدرك داليسا ذلك. فعندما تصف ملكة مصر الشابة لمايرثاير، تتذكر داليسا طفولة خاروبا العفوية:

عندما رأت الصولجان المعظّم، وسُئلت عن استعمالاته؟
«تُضرب به الكلاب ويُجمع به الذّباب.
واعتقدت أن تاجها لعبة لتُسلي به نفسها
وليس لتحكم به شعبها...». [الفصل الخامس، الأسطر 110-113]

إن العفويّة التي تمتاز بها مشاعر خاروبا (التي ببساطتها تكشف الغموض حول حياة الأبهة الملكية) تتضخّم عندما تكبر خاروبا وتصبح شابة يافعة، لتتحول هذه العفوية إلى قدرة على

التساؤل والتشكك («إن روح خاروبا المتشككة، التي كانت جزءاً من طبيعتها ... الآن قد اختفت»)، ولكن، بالطبع فإن النقيض تماماً هو حقيقة الأمر. بالإضافة إلى ذلك، فجبير يُبادلها المشاعر نفسها، فلقد غمرته أيضاً آلام العشق، التي تصفها داليسا بصورة عرضية. ويتمكّن لاندور من خلال هذا اللون الشرقي الذي يستغله، من تمثيل الطبيعة الخيّرة للأشخاص بشكل حيوي جداً، بعيداً عن المفهوم العبري للخطيئة، الذي ترثه المسيحية في ما بعد، والذي تعيشه الشخصيات دون فهمه تماماً أو حتّى الموافقة عليه (حيث إن خطيئة كل منها هي الوقوع في غرام العدوّ) ويتعرض كل منها إلى استغلالٍ غير واعٍ لعقلانية مُدمِّرة.

وهكذا، فإن التيارات الشريرة للإمبريالية، ومعاداة الإمبريالية، تتقاطع مع تيار أكثر عمقاً من «التّعاطف»، الذي يُعبِّر عن نفسه من خلال براءة المشاعر الطبيعية. ويتمّتع كلٌّ من خاروبا وجبير بطبيعة خيّرة بمعنى أن كليهما حميدٌ بالفطرة، وكريم، وعادل، ومرح. وعلى أية حال، فكلاهما أيضاً ضحية الماضي - فجبير ضحية الماضي العسكري لأسلافه، بينما خاروبا ضحية بقايا تقليد عتيق لمفهوم الطبيعة الخارقة المصرية. يبدأ كلاهما بالمعاناة من مساوئ كونهما ينحدران من أصول ملكية مما يفصلهما ويبعدهما عن مشاعرهما العفوية. إلاّ أنهما بعيدان عن حالة «الخطيئة الأولى»، وبمعنى آخر، فإن الأدوار التي يلعبها كل منهما - وليس فطرتهما الأساسية - هي التي تؤدي في نهاية المطاف إلى تدميرهما. ولم يكن من المحتمل أن يحقق لاندور هذا الموقف بالاعتماد على أسس المسيحية الأرثوذكسية. وبغض النظر كيف انتهى لاندور في النهاية، فإنه، خلال كتابته للقصيدة، ابتعد عن المفاهيم المسيحية وإيحاءات الكتاب المقدس فيما يتعلّق بقصة الخطيئة الأولى. (ولعلّ هذا يُفسّر جزئياً حذف لاندور لقصة إبراهيم وزوجته سارة وعلاقتهما بنظام الحكم الملكي في مصر، الذي نجده في قصة السيدة ريف). وفي نهاية رحلته إلى العالم السفلي، يطلب جبير من مرشده أن يريه عجائب الجنة المسيحية:

أطلِعني على عجائب عالم
يُعجَب به الجميع، كقصةٍ ممتعة [الفصل الثالث، السطور 312-313]

وعندها يدرك جبير أن الإيمان بالشيء هو أقل أهمية من رؤيته على أرض الواقع. فمثلاً، عندما نحاول أن نقنع أطفالنا بالحياة ما بعد الموت، فإننا ننفصل عنهم كما يبتعدون عنّا - «بدموع» و «ألم» متبادلين:

لماذا يتوجّب على البشر البائسين أن يُصدّقوا

أو هل يجب أن يتردّدوا في الموت؟ [السطور 321-322]

ولعلّه من الأهمية بمكان، أن هذا السؤال لا تتم الإجابة عنه. وفي الواقع، إن غياب أي إجابة من أي نوع يشكل ذروة السرد في هذا الفصل من الكتاب.

العنصر الكلاسيكي

إنّ شمولية ما أسميناه الجانب الشرقي في جبير وعمقه محصوران بالحبكة الرئيسية المتعلقة بجبير، وخاروبا وداليسا. وتخدم هذه الشمولية في التأكيد على غياب هذا الجانب من الحبكة الفرعية المتعلقة بتمار والحورية. وبينما نستشعر غياب هذا العنصر كحضور إيجابي، فمن الضروري ألاّ نمنح اهتماماً كبيراً لوصف لاندور لهذا السرد الثانوي.

ومع وصول جبير المفاجئ إلى مصر نكتشف أن له شقيقاً، والأمر الذي يصعب تصديقه، أنه راعٍ في الأراضي شبه – الأركادية: «تلك المروج الغنية حيث يُطعم الشاب تامار/ القطيع الملكي» [الفصل الأول، السطور 88-89]، داخل محيط شرقي (هنا «الشاطئ الممل المخيف/ حيث يبلّل النيل الرمال على بُعد فرسخ» [السطور 96-97]). وفي القصيدة، لا نجد أي محاولة لتمازج هذين المحيطين، لكنهّما يتقابلان فقط كضدّين. فالحبكة الفرعية تطرح بقوة الموضوع الريفي. إلاّ أن اللافت للنظر، أن الصفة الريفية هذه تُحذف من الحبكة الرئيسة ذات الطابع الشرقي. ولا يُعزى ذلك لأي سبب متعلق بالاستشراق في حدّ ذاته. أما في الفصل الثاني من هذا الكتاب، فسنرى كيف يستغل ساوذي الموضوع الريفي الشرقي، والمتوافر غربياً في قصص الكتاب المقدس بصورة مفصلة، وفي مصادر أخرى كذلك مثل وصف الرّحالة لبساطة الحياة البدوية بقطيعها المتجوّل، وواحاتها وخيامها. ولقد رفض لاندور هذا التقليد الرّيفي الشرقي بشكل متُعمّد، مفضّلاً بذلك التقليد الكلاسيكي.

وكانت النتيجة مفارقات تاريخية وتنافر؛ فالصور الحسية بالكاد ترتبط بمصر، كما يجد لاندور نفسه مُجبراً على القول: «وأخشى أنني ذكرت نباتات لا تنمو أصلاً على أرض مصر، وقد فعلت ذلك مراراً»(27). وعندما يتنكّر جبير في شخصية أخيه حتى يصارع الحورية، يلبس مسبحة من «أزهار توت العليق ونبات الكرمة» [الفصل الثاني، السطر 100]، والتي يجدها بين «الأزهار» [السطر 107] وبين «الكستناء ... وقشور الثّمر» [السطر 111]. وعندما يحاول جبير أن يكتشف سبب وهن أخيه، فإنه لا يقول إن الخراف هربت من الحقل، بل يُعبّر عن ذلك قائلاً

قطرات النّدى لم تسقط عن البوّابة، [الفصل الأول، السطر 99]. وحتى عند وصفه لعمل تامار، فإنه يصوغه باستخدام صور كلاسيكية:

تامار، مراعيك فسيحة وغنية،
تحوي أزهاراً يقتات عليها النحل، وأعشاباً لخرافك.
[الفصل الأول، الأسطر 245-246]

وتعكس شخصية تامار —كونه يقع في غرام حورية جميلة - كل خصائص وميزات الصورة التقليدية للعاشق الريفي. فهو يجذب الحورية من خلال عزفه على المزمار (وهو رمز لفن الشعر الرّيفي). ويقع في غرامها في البداية، كما في قصة أوفيد ***(Ovid)***، عندما يرى قدمها (التي تبدو مثل «أصداف طويلة» [الفصل الأول، السطر 148]. ثم يرى عينيها، وملبسها («مكوّناً من نسيج غير مألوف وفنٍّ غير مبتذل» [السطر 154]. ولحظة وقوعه في حبّ الحورية، لا يستطيع تامار أن يُطعم القطيع ولا أن يُراقب الحظيرة» [السطر 117]، لكن يسيطر عليه وَهَنٌ شديد وشوق يزيده ضعفاً.

ويكشف هذا الوصف الرّيفي الكلاسيكي الطابع عن عاملٍ مألوف ومشترك مع السرد الشرقي وهو الشهوانية الوثنية. وبالرغم من أصول الحورية الخارقة للطبيعة، فإنها ليست وهماً. إنّ وجودها حسّيٌّ جسدي ومغرٍ للغاية، كما تعكسه مصارعتها لتامار وتصويرها كنقيض لعشيقها. وعلى النقيض من مزمار تامار العذب، نجد الإغواء السحري لأصداف الحورية:

... لديّ أصداف متموّجة، ذات لون لؤلؤي
من الداخل، وبريق تشرّبته
من شرفات قصر الشمس، التي ما إن تتحرّر
تقف عربتها في منتصف الموجه.
فلتَهُزّ واحدةً، وعندها تستيقظ،
ثم قَرّب شفتيها المصقولتين إلى أذنك اليقظة،
التي ستتذكر المساكن المهيبة،
فتهمس للبحر كما يهمس البحر لها. [الفصل الأول، السطور 170-177]

إنّ هذه الفتنة المستفزّة واللامحدودة تجعل من الحورية شيئاً شبيهاً بالإلهة الساحرة

سيرس[×] أو المرأة الجميلة عديمة الرحمة (Belle Dame Sans Merci)؛ أي مصدر جاذبية خطرة. إن المصارعة بحدّ ذاتها – التي يفوز المنتصر بها بالخراف تعدّ رمزاً لعمل تامار والقدرة على التحكم بالذات، وهي شهوانية بشكل صريح:

وفوق ركبتيها، تُحكم شَدَّ ردائها
وفوق صدرها، وتحت ذراعيها ... [الأسطر 187-188]

وعندما تتغلّب على تامار، الذي يهزمه أيضاً شلل جسدي مُفسَّر، يراقبها وهي تغادر المكان بصحبة غنائمها:

وعندما سَمِعْتُ شكوى الخراف،
ورأيت [الحورية] مسرعة،
وأقدام الخراف تقاوم، وتنزلق من فوق كتفها الثّلجي
(ويكشف أحد كتفيها عن قدرات ضعيفة)،
حينها، اختلطت مشاعري وأجهشت بالبكاء. [الأسطر 220-224]

من الواضح جداً أن الرغبة الجنسية قد سيطرت على تامار، وأنه لن يتمكّن من تخليص نفسه من الورطة التي وقع فيها، إلاّ أنّ تدخّل أخيه ينقذه، وهنا تتداخل حبكتا النص. وهذه لحظة تُولى أهمية كبيرة في نقاشنا هذا وحتى نهاية هذا الفصل. وأحب أن أوضّح الآن أن هنالك انتقالاً واضحاً من لوعات الحب التي نجدها في الأدب الرّيفي، إلى المودّة والألفة والاستقرار التي تتحقق جميعها من خلال الزّواج. وإذا ما استخدمنا المصطلحات الكلاسيكية، فإنه انتقال من نشيد الرعاة الذي يسيطر على الفصل الأول والثاني، إلى قصيدة الزفاف التي نجدها في الفصل السادس. ويبقى الزّواج هنا غير تقليدي، إذ إنه يجمع إنساناً بقوة خارقة للطبيعة، إلاّ أن طريقة وصف هذا الزواج تعكس تقبُّلاً لتقليد قصيدة الزفاف بكل تفاصيلها:

والآن نحو أورورا، على ظهر جواد مُطَهَّم،
البوابة المقدسة المطعّمة بلؤلؤ الشرق وذهبه،
يدفعها بقوةٍ صولجان فضي متلألئ ككوكب الزهرة.

× السيرس (Circe) في الأساطير اليونانية، هي آلهة (وأحيانا حورية أو ساحرة أو مشعوذة) تعيش في جزيرة آيا (Aeaea Island)، ولها القدرة على تحويل أعدائها الى حيوانات من خلال استخدام السحر. ولقد اشتهرت بمعرفتها بالعقاقير. (المترجم)

وتنفتح ببطء لتكشف عن تناغم يصل إلى أوجه
وإلى جانبها تبدو الأمواج عند ارتطامها بالمجاديف الأرجوانية مثل حَمام
ينظر بحياء لعوب نحو مليكته
التي تتنهَّد بنعومة: فيرتفع صدر الحسناء
عندما، تقترب بحذر من خدّ عشيقها الأملس
فتُقرِّب خدّها
في كل لحظة، فتُحس دفئاً
(يا له من دفء مرح) قبلاته التي تثيرها أحلامٌ لعوبة،
المحيط، والأرض والسماء، كلها كانت مُبتهجة. وفي الصباح، كان مُقدّراً
للعذراء الخالدة والرّجل الفاني
أن يتشاطر كلٌ منهما طبيعة الآخر، ليلتحما في نعيم.

[الفصل السادس، الأسطر 1-15]

ونجد هنا كل تقاليد قصيدة الزفاف الكلاسيكية من بداية يوم الزفاف، الذي يُوصف بصور هوميرية، إلى صور محملّة بإيحاءات جنسية مثل صورة طائر «الحمام» و «صدر الحسناء»، إلى ابتهاج «السماء» و «الأرض» اللتين تتناقلان خبر ارتباط الرجل بالآلهة، واندماج الجسد بالروح. وتخلق الفقرة بشكل عام إيحاء بتآلفٍ عظيم مثل جلجلة أجراس متناغمة.

ويستمر هذا الإيحاء حتى نهاية الفصل السادس، الذي (ولكونه مكتوباً بالأسلوب الكلاسيكي) لا يُفاجئنا عندما يزوّدنا بنظرة ثاقبة للبحر المتوسط، من الشمال وحتى إيطاليا وجزيرة كورسكا. ويساهم هذا التناغم، الذي يُوصف بأسلوب أنشودة الزفاف، في خلق نتاجٍ لاندماج هذين الزوجين، اللذين يصبحان أبوين لتاريخٍ - تاريخ الغرب، والذي نجد جذوره في التفاؤل الكلاسيكي، والوثني الذي يبلغ ذروته في إنجازات نابليون؛ الرّسول المدافع عن الحرية والمساواة والأخوة على مستوى عالمي. إن هذه الرّؤية لمستقبل تامار (وهي، باختصار، رؤية تعكس مستقبل لاندور نفسه) تختلف بشكل حاد عن الحبكة الرئيسة ذات الطابع الإسلامي، التي تنتهي بمصيبة ومأساة شخصية ومحلية معاً. لكن، وكما أوحينا سابقاً، فإن الرؤية الإيجابية تعتمد نوعاً ما على الرؤية السلبية: فزواج تامار، وكل ما يمثّله، لم يكن من الممكن أن يتحقق دون تدخّل جبير الحازم. والآن ننتقل للحديث عن هذه الفكرة.

المفهوم السياسي عند لاندور

من الضروري أن نقبل فكرة أن قصيدة جبير، بكل خصائصها الشرقية والكلاسيكية الموضوعية، هي في واقع الأمر قصيدة شخصية ومعبّرة بشكل عميق، ولذلك فهي في أساسها عملٌ رومانسي. وبالإضافة إلى ذلك، فإن لاندور لا يحاول إخفاء قدرة القصيدة على التعبير عن المشاعر المكنونة، بل إنه يواجه بها القارئ منذ البداية:

عندما استدعى سيلينوس(×) الساتاير(××) إلى البيت
كانت الساتيرز ذات الحوافر الفضّة، والقرون المتوردة،
برفقة باخوس والحوريات، وأحياناً ينهض
في منتصف الحكاية أو القصة الريفية،
ليرينا وميض الحكمة الخالصة: والرّبّ
يبعثر وينشر هذه الفاكهة الصحية في السهول المرحة.
[الفصل الأول، الأسطر 1-6]

وتُفصح هذه السطور عن الأهمية الخاصة التي تكتسبها الشخصيات التي ترمز للشهواني – الرّيفي (ساتيرز، باخوس، والحوريات) في القصيدة، وأنه سيكون لها دورٌ مبدع، بل مُنتج؛ أي تناسلي («يبعثر وينشر هذه الفاكهة الصحية...»). ولكن لنرى كيف وتتابع السطور:

وديان كامبريا [ويلز] الملتفة الأشجار وهضابها
تخفين قممك ومجدك في أعالي السماء!
أغانيك القديمة، ونسيمك الصافي، تدعوني
للعودة من نزهتي في الظهيرة،
وقوة المثل الأعلى تقضُّ مهجعي. [الفصل الأول، السطور 7-11]

× سيلينوس (Silenus) في الأساطير اليونانية هو الأب والمرشد للإله ديونيسوي، وقائد سلالة الإلهة المعروفة بالساتاير (The satyrs). ويُصوّر سايلينوس في الأساطير كشيخ بدين، ثمل، مرح، له أذنان مدبّبتان. (المترجم)

×× الساتاير (The satyrs) هي آلهة الغابة عند الإغريق التي تضم باخوس (Basshus). وعادة تُصوّر كمخلوقات لها رأس وجسد رجل، وأرجل ماعز، ولها أيضا أذن مدبّبة. ويُعتقد أن هذه الإلهة كانت منغمسة في الشهوات. (المترجم)

وكما رأينا سابقاً، فإن جزءاً كبيراً من القصيدة كُتب في ويلز، التي كانت مصدر إلهام الشاعر أيضاً. ومن الواضح كيف يستخدم الشاعر ويلز كمحيطٍ واضح للقصيدة. إنه يكتب لذاته ولعصره، بينما يُصبح الشهواني - الريفي جزءاً من تجربته الخاصة. ولقد رأينا كيف يتزامن وقت كتابة القصيدة مع تجربته الغرامية الأولى؛ أي بعلاقته بنانسي جونز Nancy Jones. وحتى هذه العلاقة توصف بوضوح داخل السرد الذي يبدو موضوعياً:

عجباً ! مرآة البهجة في أيام تخلو من الغيوم!
عجباً ! انعكاسك: «لقد وقع الأمر عندما تساءلْتُ
- بقبلات مسرعة وكأنما تتنبأ
بنهايتها، معتمدة على روابطنا المفككة،
وتتحمل ثمناً باهظاً وخسارة مريرة -
ما حال العُشّاق المخلصين، يلتقون عند الصباح،
سعادتهم ناقصة بينما يفصحون عن مخاوفهم!»
كم من ليالٍ حزينة، قضيتها
في النظر إلى محجر عينيها الدافئتين الجذّابتين، محفوظتين
داخل الأثير، حيث يرتفع عامود الحب الرّخامي
يحيط به إكليل من شعر ذهبي.
وداخل وادٍ ذي حافة واحدة، غير مرئي،
حيث يخلد الحبّ إلى النوم، بينما يُضغط على قوسه المنزوع الأوتار
تلك البرّية الجميلة حيث المفاتن المتشابكة الروح!
وتقودني الذكريات، وكل حيرة سعيدة
ترجعني إلى الماضي، وأقوم، بقدرة سحرية،
باحتجاز هذه الخدود ذات الغمازات، وهذه المعابد تفوح منها رائحة البنفسج
شفاهُ الرّحيق تلك، وعيون من السماء!

[الفصل الرابع، السطور 26-43]

ويخدم هذا الإسراف الاستثنائي في التعبير عن المشاعر الذي نستمع إليه بصوت الرّاوي، في عرض مدى حبّ خاروبا وجبير، بعد عودة الأخير من العالم السفلي. ولا يمكن أن نخطىء في

إدراك الاعترافات المشبوبة بالعاطفة الملتهبة، التي نجدها في السطور السابقة، ويمكن أن نطرح هنا أن هذه الاعترافات تُشكّل أساس القصيدة بأكملها.

ولقد رأينا منذ البداية، كيف يدرك الأخوان أنهما وقعا في الحب. والفرق بينهما ببساطة أن جبيراً، كرمز للمُستعْمِر المولع بالقتال، يجد صعوبة في إدراك حُبٍّ يتناقض مع مهمته السياسية الذكورية، بينما تامار (والاسم، عرضياً، نجد له جذر في اللغة الكورنية أي السلتية ويعني النّهر، مما يساعد على مركزة القصة الرمزية)، الذي يمثل الرّاعي الحساس والمهزوم، يتعلّم أن يغلب الحبَّ الذي سيطر على حياته. وعندما يفهم وضعه جيداً، يلجأ تامار إلى جبير باعتباره الأخ الأكبر والأقوى. وبعد وقفة قصيرة يُعاني فيها جبير من سوء الفهم، يعرض مساعدته ويهزم الحورية. وهكذا فهو يوفر القوة الضرورية التي تضمن سعادة تامار. إلاّ أن هذا التأثير يصبح مُتبادلاً. فبينما يسمح تامار لأخيه بأداء دوره، فإنه أيضاً يُتيح الفرصة لجبير لاكتشاف محدودية دوره في بناء مدن استعمارية. فالحورية تكشف لجبير، الذي تمكن من هزيمتها، سرّ دمار المدينة، وسر الدخول إلى العالم السفلي. وبينما تضعف رغباته الاستعمارية، يتمكّن جبير بشكل أفضل من أن يعترف بحبه لخاروبا. ومن وجهة نظر تسلسل الأحداث عبر السرد، يصبح الغرام أساسياً.

لكن الغرام أيضاً ضروري للموضوع السياسي، فالحب مرتبط في القصيدة بالمحيط الريفي. حيث تتناقض النواحي الرّيفية مع مجموعة كاملة من الأفكار المترابطة، التي تشمل تشييد المدن، والنظام الملكي والبلاط، والمعاني الوطنية المتنافسة من وراء الإمبريالية، وأخيراً، تشمل بعض المعتقدات المسيحية المحدّدة. وكما رأينا سابقاً، ينتج هذا كله بسبب بُنية الحدث والصورة المجازية التي يُبنى عليها النص، وهذا واضح أيضاً. لقد كان لاندور يستجيب للنقدّ، وعلى وجه الخصوص، نقد أفضل قُرّائه لأعماله وهو ساوذي، الذي انتقد الطبعة الأولى للقصيدة، الغامضة بشكل غير مبرّر. ونتيجة لذلك، قام لاندور بتزويد النص بملخّصات تفسيرية وشروحات وإسهابات محددة أضيفت إلى النص. ومن بين تلك الإسهابات تمت إضافة العبارة التالية في الفصل السابع، التي تناقش أنّ «كلّ عناصر الطبيعة تبتعد عمّا هو معادٍ لمفهوم المساواة»:

وعلى جانب كل بحيرة ونهر
تُعلّمنا الحوريات والنّيادات(×) المساواة:
وبأصوات تشكو بهدوء، يتساءلن

× النيادة (Naiad) أو حورية الماء، هي حورية تزعم الأساطير اليونانية والرومانية أنها تقيم في الأنهار والبحيرات والينابيع وتمنحها الحياة والبقاء. (المترجم)

وهل يمكن لمن يعاني من ألم في رأسه وأذرعه منهكة
أن يحمل إبريقاً ممتلئاً إلى الجدول البعيد؟
وهل يمكن لأحد، بقوة وجرأة، ألاّ
يهتم بالمديح، ليملأ الخليج الفارغ
بدلاً من أن يثير الدّوامة البركانية لترتفع إلى قمة جبل إتنا؟»
ومن كهوفها المظلمة حيث تلجأ لتستريح
تُنادي الطبيعة عناصرها البنوية
لتُحيط بها وتسحق ذلك الوحش المدعو الفراغ -
النيران، ينبعث العنف من عرشه المتألق،
والماء، تقذف البائس المخلص
غير مصاب وسليم، بقضيب معدني اللون،
ويطوّق رأسه بحزام الحرب فيجعل رأسه يدور إلى الأمام ؟؟؟
أيها الإنسان، استمع للدّرس جيداً! وأنقذ سلالتك.
اذهب، وأيقظ الغابات في ظلمة الليل
وتودّد إلى الأحراج المنعزلة في مأواها الأخير -
فكثيرون ما تزال رؤوسهم الشامخة تنحني، ملعونة
ويتنهدّون عالياً لأجل إنسان الطبيعة.
في القصور وشرفاتها، العين الشريرة
تراقب البائس، الذي هرب
من بيت العبودية، أو حتى من مكان مولده:
الشكوك، والتّذمر، والغدر، والسخرية، والتّحاجج
كلها تخدم الرايات الغازية، التي تبدو أكثر بريقاً.
وأول صوت يصدره بوق الصياد، شاحباً مُعْوزاً،
يبدو على مسامع الطريدة، وثانيهما يُعلن الحرب

[السطور 14-40]

ولا يبدو هذا الجدل مقنعاً بشكل قوي. فالطبيعة بأكملها تنتهج أقل درجة من المقاومة، وتتدفّق أو تنحرف نحو أكثر نقطة انخفاضاً وأكثرها خواءً. وهكذا، فإن مطاردة التميز والسمو

تظهر غير طبيعية. فالطبيعة تعلمنا أن هذا الطموح غير الطبيعي يخلق الفوضى ويُولّد صراعاً مأساوياً، كما الصراع بين البركان (جبل إتنا) والسيل، وهكذا هي الحال في المجتمع الإنساني. ومن ثم، فإن الإمبريالية عندما تسعى إلى احتلال الغابات والأحراج التي لم تطأها قدم بشر من قبل، لا يبدو ذلك الاحتلال خطيراً بل هو محمود، حيث إنّ –وكما هي الحال مع الطبيعة – الإنسان يملأ الفراغ في هذه الطبيعة. إلاّ أن استعمار المناطق المأهولة بالسكان يوحي بالرغبة في التسلق؛ أي البحث عن السيادة والحرب وكل ما يصحبهما من الرعب البعيد عن الفطرة الذي يعتمد على ممارسة أعمال غريبة. وبمعنى آخر، فالموضوع الريفي، بتركيزه على مفهوم الحب، يزوّدنا بالبنية الأساسية للموضوع السياسي.

إن المفهوم السياسي الذي تبنّاه لاندور في الفترة ما بين 1796-1798، وهي الفترة نفسها التي كتب فيها القصيدة وقام بنشرها، كان – تحديداً – مبنياً على تفسيرات الشاب المثالي، لبرنامج الثورة الفرنسية. ولقد فضّل لاندور نوعاً من السياسة الدولية الجمهورية، وهي في جوهرها رافضة للنظام الملكي لكونه المنتج الأساسي للنظام السابق المستبد. ومن ثم، فإن اكتشافات جبير في العالم السفلي هي ذاتها اكتشافات لاندور باستثناء أنّ الأخير، ولكونه يكتب خلال فترة عانت فيها بريطانيا من الرجعية، اضطر إلى إخفاء معانيه الصريحة خلف غطاء السرد المجازي. فجبير مثلاً، يرى أطياف أسلافه وكأنما تُمثل ماضيه وحاضره، إلا أنها تمثلّ بالنسبة للاندور شخصيات تاريخ قادم.

«.... من هو ذاك البائس
صاحب الحواجب البيضاء، والجبين المتجعّد؟
استمع ! إنه هناك، مُنحنياً فاتر الهمه،
منكمشاً، يصرخ خوفاً من ذلك السيف هناك، ومن المقصلة،
هل هو أحد أسلافي؟ أنا أكره
المستبدّ ولكنني أمقت الجبان الخبيث.
هل هو أحد مواطنينا؟»
«يا إلهي، إنه الملك !
مولود في آيبيريا» ولكن نسله ملعون
تهبّ ريح عاصفة قاسية من الشمال الشرقي تصيب المكان بالآفات.

[الفصل الثالث، السطور 184-192]

وكما يلاحظ دي كوينسي (De Quincey)، «أرور (مُرشد جبير) هو صورة عن توم بينش (Tom Painish)، الذي يبدو أنه يدبّر خيانة صغيرة»(28). أما البائس والجبان الخسيس فيمثلان صورة كاريكاتيرية للملك جورج الثالث، المولود في إنجلترا («آيبيريا»)، ولكن شخصيته نتاج هانوفر («الشمال – الشرقي»)، أما الطاغية الذي يجبن أمام المقصلة فهو الملك لويس السادس عشر، الذي يهدّد مصيره الملك جورج. وهكذا تستمر القصة المجازية. «فالعملاق الذي يقف بجانبه»، الذي تتخبّط قدماه في حوض من الزهور الصفراء، ويتلوّى «بين القارة والجزيرة» هو الملك ويليام الثالث، «المُخلِّص» الذي تسبب باندلاع ما يُسّمى «بالثورة العظيمة»، أما البائس الذي «باع قومه للملك المنافس» [السطر 215]، فهو الملك شارلز الثاني «الذي عقد اتفاقيات سرية مع الملك لويس الرابع عشر»، وأما «الوجه الشاحب» صاحب «المكانة بين السلطة وتاج الملك» [السطر 222]، فهو الملك شارلز الأول، المُحرَّر من الأسر. إنّ هذا التّنبؤ بتتابع الملوك بهذا الشكل يُمثّل هجوماً مطلقاً على المؤسسة الملكية. لكن، ما هو البديل؟

تزوّدنا الرؤية المستقبلية المعاكسة بإجابة عن هذا السؤال. ومصدر تلك الرؤية هو زواج تامار من الحورية. وفي أوج شهر العسل الذي يقضيه على شواطىء البحر المتوسط، يعرف تامار شيئاً عن مصير أسلافه، وفي هذه المرة، تكون الحورية مُرشدته: «انظر أمامك!». فنظر تامار، ورأى جزيرتين حيث تَبْيضّ الأمواج على الشاطئ الصحراوي. ثم تتابع الحورية.

«إنّ ما يحدث لم تعهده الحوريات من قبل:

ولكن لتنظر أبعد من ذلك: هناك، سينهض في يوم ما:

من نسل تامار، «إنّه من صنيع القدر

رجلٌ فانٍ، ولكنّ خصاله تفوق كل مديح ...».

[الفصل السادس، السطور 187-193]

وأقرب جزيرة هي جزيرة ساردينيا وأبعدها هي كورسكا، حيث وُلد نابليون – وبالنسبة للاندور الذي عايش نهاية العقد الأخير من القرن الثامن عشر، فإن نابليون ظهر من عامة الشعب، وتفكَّرَ في محاور الثورة الفرنسية (وعلى وجه الخصوص، محاولة الانقلاب المضادة للملكية في عام 1795)، وكان قد بدأ بنشر مبادئ الديمقراطية الجمهورية خارج حدود فرنسا، عن طريق السيطرة على إيطاليا وإبعادها عن سلطة الإمبراطورية النمساوية.

وعلى العموم، فإنّ تملّق لاندور لنابليون لم يستمر طويلاً. وبينما كان لاندور يراجع قصيدته لطبعة عام 1803، قام نابليون بغزو مصر في عام 1798 (ولكن، لم يكن هذا الغزو كما تنبأت طبعة عام 1798، باسم العدالة: «مصر المساواة تتوسل راعيها ليحكمها» [السطر 227]، ثم عاد ليفرض سلطته عام 1799 وفي عام 1802 رشّح نفسه ليكون القنصل الأبدي ممثّلاً لبلاده في كل دول العالم. ونتيجة لذلك، تأثّر لاندور بمجريات الأمور، فألغى في طبعته الثانية للقصيدة كلّ الآمال التي عقدها على إنجازات نابليون. وهكذا يُعلّق لاندور على قوله الشهير، «رجل فانٍ، لكنّ خصاله تفوق كل مديح»، فيقول:

ربّما كان بونابارت غازياً. وفي بداية عمله، جادل كثيرون أنه سيكون كذلك. ولكن، لتعاسته، اعتقد أنّ إحداث تغيير عظيم يستلزم أعمالاً هائلة مثل إبادة الحرية، واستبدالها بشيء آخر...، وباختصار، أصبح تدمير كل المؤسسات بعنف، وانتزاع العادات الاجتماعية من قلوب البشر، جوهر سياسته حتى هذه الساعة(29).

وبالرغم من ذلك، استمر نابليون في التمسك برؤية قوامها الحرية، والمساواة والأخوة. ولقد نشأت هذه الرؤية في إيطاليا – الجمهورية التي نشأت في عهد الرومان في منطقة فلورنس، وشهدت «ذروة الحرية والحب المطلقين» [الفصل السادس، السطر 251] – وانتظرت تطبيقها في أوروبا حيث «ينزع الزمن رداءه الملوّن» في [السطر 301] (بمعنى أنها تتمثّل الأسماء التقليدية للشهور والأيام «في صورة رجال وآلهة بشعة»؛ صورة قمعها العُرف الفرنسي). أما بالنسبة لمهرجانات المنطق «الخالصة»:

الأَسْرُ يقودُ الأسير، الحرب دَمَّرت،
وعبر أوروبا، وعبر الأرض كلها، ستمتدّ
إمبراطوريةٌ حدودها البحار والسماوات،
والمجد سيطاول النجوم الكريستالية.

[الفصل السادس، 305-308].

ويصبح واضحاً، إلى أي مدى تفترض هذه الرؤية وجهة نظر متفائلة تجاه الطبيعة البشرية، من خلال الحبكة الشرقية الأساسية، لا من خلال الحبكة الكلاسيكية الثانوية. وهكذا يُحدث لاندور عدداً من التغييرات الهامة على مصدر قصيدته، بما فيها جَعْل جبير وتامار شقيقين، مما يرمز إلى الصلة الواضحة بين القصتين. ولكن ما من تغيير أكثر أهمية من تحوّل شخصية جبير وخاروبا. في قصة ريف مثلاً، يُصوّر جبير كملك عنيف ضخم بربري ومُدمِّر. وتُصوّر

خاروبا كملكة مخادعة ماكرة تتعمّد تضليل جبير وتدميره لإنقاذ وطنها. وكلا الشخصيتين ملتزم تجاه مصالحه الوطنية، ولذلك فهما متناقضان تماماً، جنسياً وسياسياً. أمّا في قصة لاندور، فتختفي هذه الفروقات أو ربما تتقلّص أمام أدوارهما الحتمية. وتختلف طبيعتهما، فجبير إنسانيّ وشجاع. وخاروبا مُحبّة، وبريئة وعطوفة. ولا تتأثّر ببرودة مشاعر البلاط وسطوته، كما لا تجد في شخصية جبير غطرسة الغالب، مما يُغذي افتتانها الحتمي به. إلاّ أن كليهما يُدمَّر بفعل غلطة: فبسبب التواضع وانعدام الخبرة يسيء كل منهما تفسير حب الآخر له، كما تسيء داليسا أيضاً تفسير مشاعر مليكتها التي تحبها بإخلاص، وذلك بسبب تفكيرها الحرفي وانعدام قدرتها على تخيّل العلاقة بين جبير وخاروبا. وباختصار، يحاول لاندور جهده أن يُصوّر كلاً منهما كضحيتين. وهنا يساعده المحيط الشرقي الذي يختاره في تحقيق ذلك بقوّة.

ومن ناحية، يساعده هذا المحيط على تصوير الصراعات الاستعمارية والملكية، بزيّ تنكريّ متعدّد الأطياف ويبدو مميتاً أيضاً. ومن ناحية أخرى، يمكنّه المحيط الشرقي نفسه من التّعامل مع العاطفة الجنسية بشكل مباشر كأمر فطري، بعيداً عن قيود المحرّمات المسيحية ومشاعر الذّنب. ومن ثم، فإنّ المنظور الشرقي يخدم سياسات لاندور الثورية، حيث يُوحي من خلالها بأن البشر ليسوا قساة وظالمين بالفطرة، ولكنهم كذلك بسبب ما فرضه عليهم ماضيهم وتقاليدهم. وأنّ على المرء أيضاً –ليُحقق السعادة الجماعية – أن يتخلّى باسم الطبيعة الخيّرة عن العبء المصطنع وغير الضروري الذي خلّفته المؤسسات الموروثة.

الفصل الثاني

ثعلبةُ ساوذي والأخلاقيات المسيحية – الإسلامية

اعتماداً على ساوذي نفسه، يمكننا القول إن كتابه ثعلبة تأثّر بشكل وثيق بقصيدة جبير. وأقدم مرجع لدينا لثعلبة يسبق نشر جبير بسنتين. ففي رسالةٍ كتبها لصديق عمره غروزفينور بيدفورد (Grosvenor Bedford)، عام 1796، يتحدّث ساوذي عن قصيدته «الشرقية الطابع التي تصف دمار دوم دانيال «Dom Daniel» (1)، وعلى أية حال، ففي منتصف عام 1798، وقع كتاب جبير بين يديه، وكان تأثيره عليه فورياً. وفي آب من العام نفسه، كتب ساوذي إلى جوزيف كوتل (Joseph Cottle) ؛ بائع الكتب المشهور من بريستول، وكان قد نشر أولى رومانسيات ساوذي السردية جون الآركي ***(Joan of Arc)***، قائلاً:

> ـ «أنت تعرف الحكاية التي كتبتها عن «أهل عاد»، في جنة إرم. لقد قمت بربطها بحكاية أخرى عن دمار كهف دومدانيال (Domdanyel)، وحكت البداية، والأحداث الوسطية، والخاتمة. والآن لدي هيكل متين للسَّرد الذي قد يمتد إلى عشر أو اثنَي عشر فصلاً، وتبدو جميع الفصول وكأنها تملك مفاهيم ومعاني قوية ذات صبغة عربية. وسيُثبت ذلك أنني لم أرفض الماكينا (الطرق الأدبية لأحداث ضروب التأثير المسرحي) في ملاحمي لعدم تمكّني من استخدامها ببراعة. فهي تمثل جزءاً من مشروع رائع. لن أقنط أبداً، وسأنهيه يوماً ما بدمار دومدانيال. وهدفي هو أن أعرض كل روعة المعتقدات المحمّدية. وأسعى إلى تحقيق الهدف نفسه مع الأنظمة الرونيّة السلتية، والشرقية أيضاً، للحفاظ على صبغة المكان والدين كذلك(2).

لقد غمر الإعجابُ بقصيدة لاندور، ساوذي. ولقد عاصر الأخير لاندور في أوكسفورد، وإن كان لم يلتقه حتى عام 1808 في بريستول. وبمجرّد أن قرأ طبعة جبير المنقّحة والمجهولة الكاتب حينها، تحوّل ساوذي إلى شخص آخر، وكتب إلى أصدقائه بهذا الشأن. ثم كتب تباعاً مراجعة نقديّة شديدة الحماسة – يصفها «بالعمل الإعجازي لرجل مخبول» – لمجلة المراجعة النقدية في أيلول عام 1799. وتوضّح اقتباساته من قصيدة جبير في ما بعد، مدى تأثّره بها وفضلها عليه. كتب مرّةً: «تعلّمت من جبير بالتأكيد كيف أُبقي عينيّ متيقظتين – كيف تُجسَّد الصور المجازية وكيف يُعبَّر عن صورة ما بكلمة واحدة. ولم أعرف مسبقاً قصيدة أخرى اشتققت منها كلّ هذه

التعديلات»(3). وأخيراً، ففي افتتاحيته المكتوبة عام 1837 لطبعة عام 1846 من ثعلبة، كتب ساوذي قائلاً: «... مشيت على الشاطئ، واصطدت السلطعون، وأُعجبت بشقائق البحر وبأشكالها المتغيّرة الجميلة، وقرأت جبيراً وكتبت نصف كتابي هذا عن ثعلبة ... إنني حساس تجاه حقيقة أنني استمددت تعديلات عظيمة من قراءة قصة جبير بتمعّن وبشكل متكرر في ذلك الوقت»(4). أما الشاطئ الذي يتحدث عنه ساوذي فهو شاطئ فول ماوث (Falmouth)، حيث انتظر ساوذي وزوجته في نيسان عام 1800، حتى يتمكّنا من العبور إلى البرتغال. والفصل الذي كتبه حينها، هو الفصل التاسع من قصيدة ثعلبة، التي بدأ بكتابتها في تموز عام 1799 في برستول وأكملها بعد عام تماماً في لشبونة، قبل أن يحتفل بعيد مولده السادس والعشرين. وبيعت المخطوطة كاملة لمؤسسة لونغمان بقيمة مئة وخمسة عشر جنيهاً، ونُشرت في تموز عام 1801، بعد عودة ساوذي من البرتغال بوقت قصير، وبيع الكتاب ببطء (بالرغم من نقدٍ معارضٍ ولكن جديرٍ بالاحترام كتبه لورد جيفري (Lord Jeffrey) في مجلة إدنبرغ للمراجعات النقدية في تشرين الأول عام 1801)، وبحلول ربيع عام 1804 وزّع الناشر خمسمئة نسخة فقط.

إنّ أهمية جبير لثعلبة تُثير مسألة التشابه والاختلاف بين النصيّن. ففي المراجع السابقة الذكر، يركّز ساوذي على البراعة المرئية لجبير. وعلى العموم، إنّ أهمية المثال الشعري؛ أي المثال اللفظي الذي يستخدمُه لاندور، لا يمكن إنكاره، إلاّ أن نبرة ساوذي، توضّح وجود شبه عميق بينهما. ولم يكن المفهوم الجديد للاستشراق الذي يتحدّث عنه لاندور (جديداً ليس فقط بالنسبة للأعمال التي تُحاكي الحكاية الشرقية في القرن الثامن عشر مثل مواطن العالم لغولد سميث وراسيلاس للدكتور جونز، لكن حتى بالنسبة للإثارة المبدعة التي تطل علينا بها رواية فاذك لبيكفورد) هو تحديداً مصدر إلهام ساوذي فقط، ولكنّ تسييس لاندور للمادة الشرقية (أو بالأحرى، شرقنة السياسة الغربية) شكّل مصدراً آخر. وفي الواقع، إنّ هذا الرابط بالسياسة خلق على نطاق واسع عنصر التجديد في أعمال لاندور. ويبدو أن حماسة ساوذي السياسية تلت أو كانت متوازية مع حماسة لاندور السياسية - حيث وُصف الأخير «باليعقوبي المجنون»، وطُرد من أوكسفورد لفوضويته. لقد انضمّ ساوذي إلى مدرسة ويست مينستر قبل اندلاع الثورة الفرنسية بعام. وعندما يرجع ساوذي إلى عام 1824 ويتذكّر تلك الفترة من شبابه، يقول: «قلائل هم أولئك الذين عايشوا الثورة الفرنسية وتمكنوا من فهمها، وقلائل هم كذلك الذين أدركوا العالم الحالم الذي منحته لكل من انضمّ إليها. لقد تلاشى الماضي ولم يفرز أحلاماً سوى إعادة إحياء الجنس البشري»(5).

في ذلك الوقت، لم تكن أفكار ساوذي الراديكالية تعني أنّ احتجاز العائلة المالكة الفرنسية في عام 1792 أو نحر الحُرّاس السويسريين، أو حتى المذابح التي وقعت في أيلول، يمكن أن تستفزه إلى حد الاحتجاج المعلن. وفي عام 1793، وبينما كان ساوذي يستقر في جامعة باليول (Balliol College) أدت الأحداث التي عاصرها، مثل إعدام الملك لويس السادس عشر بالمقصلة، وما تلاه من إعلان الجمهورية الفرنسية، وتحفيز الحرب بين إنجلترا وفرنسا، أدت جميعها إلى تعاطفه مع فرنسا. وعلى أية حال، ففي عام 1796، عندما عاد من زيارته الأولى للبرتغال، وكان قد بدأ يتحمس للثقافة الاجتماعية الإنجليزية، وسياستها أيضاً. وبدأت مشاعره تفتر تجاه ثورةٍ أعدمت أتباع حزب غيروند الفرنسي[×]، وسمحت بفترة حكم سيطر عليها الذعر. وفي الوقت الذي بدأ فيه بكتابة ثعلبة، أخذ ساوذي يهتم بإجراءات عملية لتخفيف وطأة الفقر دون أن يفقد اهتمامه بنظريات التطور والتقدم. فخلال عزلته الثانية في البرتغال، وبينما كان يكتب السطور الأخيرة من ثعلبة، لم يستوعب ساوذي بشكل سريع التهديد الشامل لنابليون، وربما كان ذلك بسبب كراهيته لسياسات بت (Pitt)، وهي كراهية تطوّرت إلى حدٍّ الهوس. كتب في ذلك الوقت: «لقد أصبحت إنجلترا قوة ساحرة. إن علاقتها بالسياسة كعلاقة أسبانيا بالدين في عهد الإصلاح»(6). ولعلّ هذه الأفكار منسجمة جداً مع أفكار لاندور: لقد قدّمت فرنسا مثالاً رائعاً في قدرتها على التخلص من الاستبداد الملكي البغيض، تماماً مثل النمسا، وروسيا وحلفاء إنجلترا. وممّا تسبب، في الواقع، في تسريع تحوّل ساوذي نحو اليمين – استقالة بت في شباط 1801، ومعاهدة سلام آيمينز في آذار 1802، وهما أمران كانا على وشك الحدوث، ولا يمكننا القول إنهما تركا أثرهما على معنى ثعلبة.

لكن، وفي جوانب معينة أساسية، كانت مفاهيم ساوذي السياسية مختلفة عن مفاهيم لاندور، وهذا أثّر بالتأكيد على مفهومه الخاص للاستشراق. لقد نمت جذور المفاهيم الجمهورية عند لاندور في أوروبا، ورَعتها سياسة روما الكلاسيكية الجمهورية، وكان اهتمامه بالشرق بلاغياً ورمزياً – جزءاً من إستراتيجية أدبية موسّعة. إلا أن الأفكار الجمهورية عند ساوذي كانت أكثر انتشاراً، وبمعنى آخر كانت أكثر ثقافة. إنّ الثورة الفرنسية، كما رأينا سابقاً، قد زوّدت كل من آمن بها «بعالم حالم»، حيث يمكن للمرء أن يحلم «بإعادة إحياء البشرية». وفي حقيقة الأمر، لم تكن نظرة ساوذي السياسية عملية أبداً، بل كانت أخلاقية وإنسانية. وكطالب علم، كانت عنده

× الغيروندبست (Girondist) هو عضو في الحزب السياسي الفرنسي (1791 - 1793) الذي أيّد المبادئ الجمهورية المعتدلة، ثم قام اليعقوبيون بقمع هذا الحزب. (المترجم)

شكوك دينية خطيرة، إلاّ أن هجومه على الكنيسة الشرعية، كما يُلاحظ سيمنز (Simmons)، كان بسبب كونها مؤسسة، وليس بسبب مذهبها أو معتقداتها الدينية. فلقد كان يعترض على أي تشكيل اجتماعي حصري يزعم التمتع بامتياز الحقيقة؛ مما يُفسّر اشمئزازه المرضي من الكنيسة الكاثوليكية.

لكن لا يمكن أن يتولّد عمل سياسي خارج نطاق المؤسسات. وكما هي الحال مع العديد من الشعراء الرومانسيين في تلك الفترة –وعلى وجه الخصوص وردزورث– لم يكن من السهل تمييز مفاهيمه السياسية من مبادئه الأخلاقية ومعتقداته الدينية. فلقد كان ساوذي يبحث قبل كل شيء عن الوحدة والانسجام الإنساني. ولذلك كان يستجيب بعمق للمشاريع اليوتوبية (Utopian)، وفكّر لشهور عدة، أن يُهاجر. وفي حزيران من عام 1794، وبينما كان كوليردج في كيمبردج، قام بزيارة أوكسفورد، ليلتقي حينها بساوذي (ومثل ساوذي تماماً، كان كوليردج يعقوبياً من النوع اللين، وليس من النوع العنيد)، وعاشا معاً حلماً بخلق مجتمع شيوعي خاص في أميركا. وأطلق كوليردج على هذا المشروع، متأثراً بكتاب غودون ***(Godwin)*** العدالة السياسية (1793)، اسم «بانتسقراطية» (Pantisocracy)، ويفسرها ساوذي «بالحكومة المتساوية لأجل الجميع»(7). وبالرغم من أن هذه الخطة لم تُثمر شيئاً، فهي لا تعكس فقط طبيعة المثالية الأخلاقية عند ساوذي، ولكن مدى جدّية الفكرة بالنسبة له أيضاً.

وهذه النظرة السياسية تحديداً ميّزت مفهوم الاستشراق عند ساوذي عنه عند لاندور. فلقد كان الأخير، بالمفهوم الحيادي للمصطلح، مؤمناً بالأنويّة؛ أي أن إيمانه بالذّات الإنسانية كان قوياً جداً. مما قلّص نتيجة لذلك قدرته على تخيّل استقلالية الآخرين عن تلك الذّات. حتى إن دراسته للكلاسيكية لم تكن لخصائصها المتميزة وحسب، بل إنها أصبحت جزءاً من ذاته. أما ساوذي، وعلى النقيض من لاندور، فلقد كان صاحب أفكار كونية، وقد أبدى اهتماماً عميقاً بصورة حياة أخرى غير حياته. ومن بين الكُتاب الأربعة الذين يناقشهم هذا الكتاب، كان ساوذي الوحيد الذي يمتلك غريزة العالم، كما توضح الكتب التي اقتناها لكُتّاب آخرين، وترجماته، وسيره. وكما رأينا سابقاً، خطط ساوذي لسلسلة من الملحمات تعالج «الأنظمة» الدينية والثقافية الأساسية في العالم مثل: «المحمدية» (النظام الإسلامي)، و «الرّونية» (النظام السلتي)، و «الشرقية» (النظام الهندوسي). وهكذا كتب خمس رومانسيات متكاملة منحته شهرة في القرن التاسع عشر، وهي: جون الآركي (كتبها عندما كان في الحادية والعشرين من عمره، ونشرها في عام 1796)، وهي مبنيّة على أسطورة مسيحية، ولكنها تعظ لنشر السّلم والديمقراطية، وتسم هنري الخامس بصفة

الطاغي الشرير مادوك (وكتبها ساوذي قبل ثعلبة إلاّ أنه نشرها في 1805)، وألهمه في كتابتها تأسيس مجتمع ويلزي «روني» من أميركا الجنوبية، وثعلبة نفسها، ولعنة كهاما (التي استغرقت كتابتها وقتاً طويلاً حتى نُشرت عام 1810)، والتي تستفيد من الأساطير الهندوسية في وصف مقاومة الفلاّح الشجاع لودُلراد (Ludurlad) للمهراجا الظالم كهاما (Kehama)، وأخيراً رودريك، آخر القوطيين (1814) وهي حكاية انتقام داخل سياق الصراع المغربي — الإسباني، كُتبت كرد فعل لمعالجة لاندور للموضوع نفسه في الكونت جوليان (1812). وتُعدّ رودريك أفضل الأعمال الخمسة حسب رأي النّقاد المحدثين مثل كوليردج وشارلز لام. واُعتُبرت كهاما، حديثاً، أفضل قصيدة سردية شرقية كُتبت في ذلك الوقت «فنجدُها»، كما يُعبّر سايمونز (Simmons)، «بجوار جبير، أعلى قمة القصائد الشرقية الإنجليزية في العصر الرومانسي. وهي كتاب أكثر تميزاً من لالا روخ أو الكافر». ومهما كانت خصائص كهاما الحميدة، فالهدف الحالي هو التركيز على المادة الإسلامية وليس الهندوسية (مما يدفعنا إلى استثناء كهاما من هذه الدراسة)، وفي هذا السياق، من الجدير بمكان أن نقترح في الفصل الثالث من هذا الكتاب، أن لالا روخ للكاتب مور هي قصيدة أفضل بكثير مما يُعتقد، وفي الفصل الرابع نقترح أن الكافر لبايرون تُعدّ من الأعمال الرائعة.

إن هذا المشروع الأدبي الضخم لساوذي يُوضحّ إلى أي مدى كان ساوذي مهتماً بالعناصر المشتركة التي تجمع «نظماً» دينية وأسطورية متعدّدة. وفي الوقت نفسه (وإلاّ فإن التأكيد على وجود قيم مشتركة لن يكون جدلاً قوياً) يعكس هذا المشروع مدى اهتمامه بالصفة المميزة والمحدّدة لكلّ من هذه الأنظمة، وإذا استرجعنا جملة قمنا باقتباسها سابقاً، هي «الحفاظ على صبغة المكان وخصائص الدين أيضاً»، نجد أن استخدام ساوذي لكلمة صبغة (زي) — وهي كلمة مفضلة عند بايرون أيضاً، الذي افتخر دوماً بدقّة وصفه للمادة الشرقية - هو جزء من معايير الإخلاص تجاه وحدة متكاملة مكونة من عناصر مادية وأخرى روحانية، حيث تصبح هذه المعايير أكثر وضوحاً. ولا يُعدّ هذا ببساطة نوعاً من الاهتمام الذي يمكن أن يُوليه الخبير الناقد للموضوع. بل إنّ سباوذي مأخوذٌ ومهتم بالأفق الذي يتراءى أمامه: إنّ هدفي هو توضيح كل روائع المعتقد المحمّدي.

وهنا نجد ساوذي متأثراً بأعمال بيكفورد بشكل أكبر من تأثره بأعمال لاندور، إلاّ أنّ ما يميز مفهومه للاستشراق عن مفهوم لاندور هو التزامه نحو حياة الإسلام بحدّ ذاتها، ومن ثم نحو القيم الإنسانية التي تحتويها. وسأسعى لاحقاً إلى توضيح أن هدف ساوذي هو اكتشاف القاسم الأخلاقي المشترك بين الإسلام والمسيحية لتحرير الغرب من منظورٍ يسعى نحو اعتبار الذات

فقط، ومن ثم يتطور إلى منظورٍ استبدادي. وساهم فهم ساوذي لحقيقة الإسلام واستقلاليته في اتخاذ خطوة هامة نحو تطوّرٍ نجد أساسه واضحاً بكل ما في الكلمة من معنى في أعمال بايرون، وقد أطلقْتُ على هذا التطور عنوان الاستشراق الواقعي.

وبينما عاش بايرون في الشرق، لم يتمكّن ساوذي من ذلك. وعلى أية حال، تجاوز ساوذي هذا النقص، على الأقل، من خلال تعليمه الشرقي المثير للإعجاب، والذي ينعكس في الشروحات المفصلة لفصول القصيدة الإثني عشر، والتي تشهد بإسهاب على ثراء هذا التعليم. وبالتأكيد، كان أدب ساوذي الشرقي يُقرأ بشكل أكبر من أدب لاندور. لقد كان ساوذي، أصلاً، قارئاً شغوفاً بالحكايات شبه الشرقية، التي كُتبت في القرن الثامن عشر، وبحكايات ألف ليلة وليلة، ثم أصبح عالماً في دراسة القرآن الكريم. وفي عام 1799، كتب إلى جون ماي (John May) قائلاً «من بين الكتب التي أقرأها، فإنني أكثر اندماجاً بالقرآن»(10).

وفي الواقع، لم يتمكن أي كاتب في العصر الرومانسي من فهم ترجمة جورج سيل الرائعة للقرآن الكريم كما فعل ساوذي. ومن ثم، نجده في ثعلبة يقتبس من القرآن ومن مقال سيل المعروف «بالخطاب التمهيدي» بشكل متكرر. وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ حماسه نحو الاستشراق جعله على تواصل مستمر بكُتب الرّحالة، والكتب التاريخية وأدب الرومانس، المكتوبة بالفرنسية واللاتينية، وكذلك بالإنجليزية خلال القرنين السابقين. وعندما بدأ يكتب ثعلبة، زار ساوذي إغزيتر (Exeter) حيث قرأ عن رحلات جون فراير (John Fryer) والسير جون شاردن (John Chardin) في مكتبة البلدية(11). وتحتوي شروحاته لثعلبة على اقتباسات من ترجمة سير وليام جونز «للقصائد الغنائية السبعة» المكتوبة بالعربية والمعروفة باسم المعلّقات، واقتباسات من كتاب رحلات لاكتشاف منبع النيل لبروس (Bruce) و رحلات عبر شبه الجزيرة العربية لنيبور (Niebuhr)، وكذلك من كتاب انهيار وسقوط الإمبراطورية الرومانية لغبون (Gibbon)، وهذه هي أهم مصادر شروحات ساوذي. وبالطبع، فإن بعض هذه المراجع كانت معروفة لدى أسلاف ساوذي، مثل لاندور مثلاً، وبالرغم من أن هذه المراجع تركت أثراً واضحاً على ساوذي، إلاّ أن النقاد لم يتمكنوا من تمييز هذا الأثر، ولم يتمكن ساوذي نفسه من إدراكه. وهنا، أناقش فكرة أن هذه المصادر دفعته نحو فهم أعمق لشكل الحياة الإسلامية التي طالما اعْتُبرت جزءاً من إنسانية عالمية مبنية على أساس فكرةِ «الأخلاقيات البديهية»، وهي فكرة أن الإنسان مُزوَّدٌ بحسٍّ أخلاقي فطري، على عكس القيم التي يكتسبها اجتماعياً أو يستلهمها من محيطه، وكذلك تحيط به ألوهية خارجية دائمة الوجود في الطبيعة من حوله.

تركيبة ثعلبة

إنّ المصدر المباشر لثعلبة هو ترجمة هنري ويبر (Henry Weber) من الفرنسية لكتاب حكايات شرقية جديدة، وعلى وجه الخصوص، تمييزه السحر كمصدر رمزي للشر. وفي عام 1837 كتب ساوذي في افتتاحيته لثعلبة: «في استمرارية الحكايات العربية، يُذكر دوم دانيال، كبؤرة لكل السحرة الأشرار، تحت جذور البحر. ومن هذه البذرة، ينمو أدب الرومانس الحالي»(12). إن المصدر الفرنسي الأصلي لحكايات شرقية جديدة هو بحد ذاته ترجمة من العربية، كما يُعتقد، قام بها دوم شافيز (Dom Chavis) و م. غازيت (M. Gazette)، في عام 1792. وتحوي الترجمة «تاريخ الساحر المغربي»، الذي أوحى لساوذي بقصة ثعلبة وموضوعها الرئيسي: وهو ما وراء الصراع السياسي بين الخير والشر، الذي يتمثل من خلال نقيضين رمزيين هما ثعلبة ومُغربي.

أما بطل «تاريخ المغربي»، فهو شاب عربي اسمه حابد (Habed)، وهو يصبح جزءاً من صراع أخلاقي مع الساحر الشرير مغربي، الذي يختطف الأطفال، ويأخذهم إلى وكره تحت جبل أطلس، حيث يقوم تارة بتعذيبهم وتارة أخرى بملاطفتهم حتى يستعبدهم لمصلحة سيده زاتاني (Zatani) (أو الشيطان). وعندما يخضع هؤلاء الأطفال، يأخذهم مغربي إلى كهوف تحت البحر بجوار منطقة دومدانيال المخيفة، التي تقع بجانب تونس، حيث يكتسب سحرة العالم المظلم قوّتهم. وفي هذا السرد، يتمكن حابد من تدمير مغربي وأتباعه، وتحرير محبوبته أميرة مصر.

إنّ تفسير ساوذي لهذه القصة يتميّز بالإسهاب، والتزامه نحوها لا يمكن إغفاله. تمثل الفصول الاثنا عشرة من ثعلبة المدمّر تدمير دومدانيال من قبل ثعلبة: «الشاب المخلص»، الذي اختاره القدر والقدرة الإلهية لهذه المهمة، التي يكملها في الفصل الأخير من الكتاب. وبينما يطلع السحرة الأشرار على قدرهم، يبذلون قصارى جهدهم لإبادة عائلة ثعلبة - والده حُديرة (Hodeirah) وإخوته وأخواته السبعة – إلاّ أن ثعلبة ووالدته زينب (Zeinab)، يفرآن إلى الصحراء، حيث يُقدَّر للشاب أن يثأر لوالده وأن يسترجع السيف الأبوي الذي تحيط به هالة نارية، ويوجد في أعماق دومدانيال.

وتماماً مثل حابد، يمثل ثعلبة صورة البطل المنتقم ونموذجه. فثعلبة مُنتقم ورع، يفرض على نفسه النقاء الخالص وشجاعة الإخلاص لهدفه. وبالإضافة إلى ذلك، وكما هي الحال في القصة الأصلية، فأعداء البطل هم سحرة، وهنا نرى كيف يُصوَّر السحر كنقيض للأخلاقيات

المنطقية، وكرمز للشّر عند الإنسان. يقول ساوذي في الكتاب المألوف. «ألا يمكن أن نجعل قصة دوم دانيال رمزاً للأنظمة التي تخلق البؤس في الحياة البشرية؟»(13). ومن ثم، فإن ساوذي لا يسعى إلى تمثيل قوة الشر بل تصوير لا منطقية الشر أيضاً. ويسترجع ساوذي كذلك بعض الرّعب المتطرف المرتبط «بالخرافات»، إلا أنه لا يتوقف عند هذه النقطة.

إن معالجة ساوذي للتركيبة السردية لموضوع الانتقام مُتميّز جداً. ولقد تم اقتباس كلماته التالية بعد أن انتهى من كتابة ثعلبة، حيث يقول، «إنّ قصيدتي الأسطورية القادمة، إن كنت قمت بتأليف واحدة فعلاً، ستُبنى على نظام زرادشت. وسأُصوّر الشخصية الرئيسة كشخصية مضطهدة من قبل قوى الشر، وسأجعل كل كارثة تسببها تلك القوى وسيلة لتطوير فضيلة ما، والتي ما كان بالإمكان تفعيلها لولا تلك القوى»(14). وهذا تحديداً هو تعريف لما يحدث في ثعلبة. ومن خلال عدد التقلّبات التي يعانيها البطل، يصورٌ السرد تفصيل قوة مضادة للسحر، تسمو عليه. وكما يُعلن السحرة أنفسهم وبكل وضوح (وبالذات لُبابة (Lobaba) في الفصل الرابع – «مصدر الإغراء في الصحراء» – ومحارب (Mohareb)، الساحر الرئيسي في الفصل التاسع)، فهم يحيون في عالم القوة، حيث القيمة الوحيدة هي الوسيلة المتبعة للحصول على هذه القوة (استحضار الأرواح). وهنا يمثل ثعلبة قوة بديلة لا يمكن مقاومتها، وهي قوة الإرادة الإلهية، التي تظهر للبشر في صورة القدر. ثعلبة هو «الشاب المنتدب»، ولا تكمن مهمته في السيطرة على أدوات القدر أو تملّكها، بل في أن يصبح هو نفسه أداة قوة. ولكن كيف يتحقق ذلك؟ في أهم اكتشافين يحققهما ثعلبة في جولاته المتواصلة، يتحقق ذلك من خلال الإيمان أولاً (وتكشّف «الطلسم» له عند أطلال بابل من قبل ملكين تائبين هما حارُت (Haruth) و مارُت (Maruth في الفصل الخامس)، ثم من خلال التسامح (وهو الدرس الذي تعلّمه إياه ليلى Laila، ابنة الساحر عُقبة (Okba)، قاتل أبيه في الفصلين العاشر والحادي عشر).

وهكذا، فإن رحلات ثعلبة تُمثل بحثاً وتجربة، أو مهمّةً أُوكلت بها، وتبدو كذلك صورة من صور التطهير. وبينما يترعرع ثعلبة في أحضان بساطة الحياة الرعوية في الصحراء العربية، يبدأ رحلته سيراً على الأقدام، نحو بابل، ثم على ظهر جواده إلى جنّة ساحرة، ثم عبر برد الجبل القارس، سيراً على الأقدام مرة أخرى، إلى «قاف»، ثم ينحرف عبر مركبة هوائية ليصل جزيرة مُحارب السحرية. ثم يعطيه «طائر السيمورغ»، (وهو طائر أسطوري معروف)، تعليمات ليصل إلى كهف دومدانيال، بمساعدة زلّاجة تجرّها الكلاب، وقارب، ليصل إلى كهوف الجزيرة، وهي المدخل إلى وجهته الأخيرة. وفي مسار هذه الرحلات الغريبة، يتعرّض ثعلبة لاعتداءات متكررة

من قبل السحرة ومساعديهم. الذين يُقدَّمون للقارئ في الفصل الثاني في كهف دومدانيال، وخلال الاكتشاف المرعب لوجود شخص ما سيتسبب بدمارهم. ويتعرض ثعلبة أيضاً إلى اعتداء من قبل عابر السبيل عبدالدار (Abdaldar) (في الفصل الثاني) الذي يجد ثعلبة الصبي، لكن رياح السَّموم تدمِّره. ويتعرّض ثعلبة كذلك إلى اعتداء من قبل الشرير (في الفصل الثالث) الذي يحاول أن يسترجع خاتم القوة الذي حصل عليه ثعلبة من عبدالدار، واعتداء آخر من قبل لُبابة (في الفصل الرابع)، التي تتنكر كرجلٍ كهل، وتحاول استدراج ثعلبة الشاب نحو هلاكه في الصحراء. وأيضاً يعتدي محارب (في الفصل الخامس)؛ الشاب العسكري، على ثعلبة عندما يحاول أن يسيطر على الأخير في أطلال بابل. وكذلك علاء الدين (Aloadin) (في الفصلين السادس والسابع)، الذي يُعرّض ثعلبة للذّات دنيوية، وأيضاً شقيقتا الساحرة، ميمونة وخولة (Maimun and Khawla) (في الفصلين الثامن والتاسع)، حيث تقومان بتكبيل ثعلبة لتسليمه لمحارب. وأخيراً، فثمة اعتداء من قبل القاتل عُقبة (Okba) (في الفصل العاشر)، الذي يُغري ثعلبة ويدفعه نحو العنف. وهكذا فإن هذا الشاب الذي يكرّس حياته لهدف ما، يخوض اختبارات عدّة، ويتعرّض لاعتداءات متكررة تُؤثر على صلابته، إلاّ أن كل هذه المكائد لا تُفلح، وتبدو كأمواج تتكسر، أمام صخرة الإيمان القوي بالله القهّار العليم، الذي يرسخ داخل ثعلبة.

وبشكل عام، فإن نظام القيم في ثعلبة مرتبط بشكل وثيق بالنظام نفسه في جبير، فكلاهما يعكس تناقضاً بين التواضع الريفي والكبرياء المدني. وفي هذا السياق، يصف الفصل الأول من كتاب ساوذي المشهد كاملاً. فالسرد يحكي قصة المواجهة مع أسود (Aswad)؛ النّاجي الوحيد من دمار قصر إرم، الذي شيده قوم عاد (وهنا يكون ساوذي أكثر دقّة في قراءة التاريخ من لاندور، فيجعل الأول موقع القصر في شبه الجزيرة العربية).

ويصف السرد كذلك مواجهة عنيدة بين الطاغية الدنيوي المغرور شدّاد (Shadad)، والنبي هود (Houd)، حيث يفوز الأخير. وترتبط المدنية العظيمة، التي تصبح بابل نموذجاً نمطيّاً لها (بالإضافة إلى برج بابل والأهرامات)، بالقصر الجحيمي سواء تمثّل بصورة جنة دنيوية من الملذات (المكان الذي يملكه علاء الدين في الفصل السادس)، أو في صورة كهف شيطاني فخم (كهف دومدانيال في الفصل الثاني عشر). وتتناقض الأماكن الثلاثة مع رؤية لسعادة حقيقية تُوحي بها طفولة ثعلبة الريفية في الفصل الثالث، حيث يحظى برعاية والده بالتبني مُعاذ (Moath) وابنته المحبّة المطيعة عُنيزة (Oneiza)، التي تصبح محبوبته. وهنا تتأكد الاختلافات بين ساوذي ولاندور بوضوح تام. فبالنسبة للأخير، تتحقق الحياة الطيبة

من خلال العاطفة الجنسية. أما الأول فيُعارض تلك الفكرة. ويعتقد ساوذي أن الجنة لا تعني ثراء المشاعر ولكن الألفة، ومن ثم فإن مفهوم ساوذي للسعادة المثالية يتلخص في اعتقاده أن «الطمأنينة والشعور بالراحة ينبعان من الداخل» (الفصل الثالث، المقطع الشعري الثامن عشر)، وإلى هذه الجنة يذهب ثعلبة بعد أن يُقوّض – مثل شمشمون (Samson) - كهف دومدانيال على رؤوس أعدائه ورأسه أيضاً، لينضم إلى «الحورية» المحتشمة ووالدها، اللذين يؤدي موتهما إلى موته كذلك. وينتج عن ذلك أن أسوأ إغراء يمكن أن يتعرّض له ثعلبة هو أن يسعى إلى البحث عن حُبّ امرأة بدلاً من عبادة الله وبالفعل يعيش ثعلبة هذه التجربة في الفصل السابع بعد تدمير علاء الدين، وعندما يقرر أن يتزوج عنيزة بعد أن يُغدق عليه السلطان بأوسمة ملكية، اعترافاً منه بالجميل عقب أن هزم ثعلبة أعداء السلطان. ويُصبح موقف ثعلبة أكثر جدّية عندما يُلزم نفسه تجاه مجدٍ ومُتعة عظيمين، ويُصبح موقفه أكثر تعقيداً عندما يُصرّ على عجلٍ أن يقيم حفل زفاف فاخر ينتهي بموت عنيزة المفاجئ. وجدير بالذكر في هذا المقام، أن لاندور اقتات على الكُتّاب الوثنيين بينما كان ساوذي صاحب مبادئ سامية وبروتستانتي.

وقبل أن نكمل لنوضّح كيف يُصوِّر الإسلام في قصيدة ساوذي، وكيف يؤثر على السرد، لابد أن نلاحظ اختلافاً آخر بين الكاتبين، فبالرّغم من أن ساوذي يقترح، كما رأينا سابقاً، أن يجعل «كهف دومدانيال يرمز إلى الأنظمة التي تسبب شقاء الإنسان» (ولعلّه استلهم فكرته هذه من جبير)، إلاّ أن قصيدته لا تحوي جانباً سياسياً عملياً. وتبقى الحقيقة الأدبية أن ثعلبة، في نهاية المطاف، قصة تتنبأ بدمار الشر وانتصار الخير. وفي هذا السياق، تكون ثعلبة نتاج الثورة الفرنسية، ذاك الحدث العظيم الذي سعى، بالنسبة لمؤيديه، إلى استئصال استبداد النظام القديم، لإتاحة الفرصة لإحياء البشرية من جديد.

ثعلبة كقصيدة أخلاقية وسياسية:

لعلّ من أهم خصائص ثعلبة ربطها الاستبداد السياسي بالشر وعبادة الشيطان أو إبليس في المفهوم الإسلامي. وهذا موضوع مهم في القصيدة كأهمية الافتراض الذي يقوم عليه السرد، الذي اشتقه لاندور من لوك (Locke)، وجوهر هذا الافتراض، الإيمان بالأخلاقيات الفطرية والخير الطبيعي الذي ينبع من داخلنا. ولا يمكن أن نُنكر أن ساوذي حصل على دعم لنظريته الأخلاقية تلك من المفهوم الإسلامي الغنيّ بالأعراف التي تفرض مثل هذا الارتباط بين الشر والاستبداد السياسي. ولقد قرأ ساوذي كل ما وقع بين يديه من كتب عن الديانات الشرقية، التي

تضمنت حديثاً عن تلك النظرية. ولعلّ ما قرأه في هذه الكتب يؤكد أن جذور الاستبداد الشرقي نجدها في قصة طرد آدم من الجنة.

أخلاقيات القرآن

يحكي القرآن لنا الكثير تماماً مثل العديد من الكتابات الإسلامية التقليدية. وكما لاحظنا سابقاً خلال نقاشنا لجبير، فإن القصيدة تلمح إلى زوال مدن وحضارات قديمة، وأن خسارة الأمجاد العظيمة هي عقوبة من الله. ولقد وجد كلٌ من ساوذي ولاندور في القرآن تأكيداً جديداً على موضوع مألوف وهو فناء الغطرسة والاستبداد. ويُعالج هذا الموضوع بشكل متواصل في ثعلبة عند وصف آثار الدمار في مدينة بابل:

في الماضي، نظر سائق المركبة، من فوق جدرانها الشامخة
إلى الأسفل ليرى حوريات تحتشد. في الماضي، ألقت
بقناطرها فوق أمواج نهر الفرات المهزوم
وتدفق جيشها عبر بوابات نحاسية،
إلى الأمام، ونظرت الأمم البعيدة
كرجالٍ يراقبون غيمة تُنذر بالرّعد
خشية أن تنفجر فوق رؤوسهم، إنها تسقط،
ملكة كلّ المدن، بابل، إنها تسقط!
يتداعى حصنها المنيع، العقرب الأسود ينعم بالدفء
داخل بلاط القصر، وداخل الحرملك
تُخبىء أنثى الذئب أشبالها.
كومة ضخمة عشوائية هناك، وما كان في الماضي
يُعرف بالحدائق المعلّقة، علوّاً فوق عُلُوّ
ترتفع مثل جبال ميديّا المتوجة بالغابات،
هل هي من صنع خرَفٍ ملكي؟ ماذا حدث
لمعبد بيلوس؟ أين الصورة الذهبية الآن -
التي على صوت القانون والعود
البوق والصّكبت، الناي والسطور

عشقها العبيد الآشوريون؟
متاهة من الدّمار، بابل
تمتد عبر سهل يذبل
والعربيّ المتجوّل لا ينصب خيمته
داخل أسوارها، والراعي يرى من بعيد
أبراجها الشريرة، وينحرف فيقود قطيعه بعيداً.
وحيداً، ساكناً، يتدحرج نهر الفرات بموازاة
موج حرٍّ بلا قناطر،
صنعُ الطبيعة الخالد.

[الفصل الخامس، المقطع الشعري العاشر]

إن السخرية في عظمة بابل السابقة أنها تبدو وكأنها تصنع طبيعة جديدة أعظم وأروع مما صنع الخالق. وتُجسّد سلطتها الأصيلة بلغة شبه دينية: «نظرت إلى الأسفل» لترى حشوداً، وألقت بقناطرها فوق «الموج المهزوم»، ونشرت جيوشها، وكان يخشاها الجميع مثل «غيمة تُنذر بالرعد»، وحدائقها المعلقة كانت تبدو مثل جبال ميديَا. إلاّ أن خلق الله لا يمكن منافسته أو هزيمته، فرمزه، النهر العظيم، يبدو الآن «حُراً بلا قناطر» يتدحرج جانباً. وصُنع الطبيعة الخالد، والحقائق الأخرى المتعلّقة بالحياة الرعوية – كالعقرب، وأنثى الذئب، والعربي المتجوّل، والرّاعي – جميعها تسيطر على المحيط من حولها.

ونشعر أن هذا الانهيار الهائل هو لعنة إلهية، ولذلك تنجو منه المخلوقات الطبيعية. ولقد حلّت اللعنة بسبب حُبّ الإنسان الأعمى للسلطة الدنيوية – بيلوس، والصورة الذهبية، والآلات الموسيقية التي «عشقها» و «العبيد الأشوريين». إنّ هذه الصورة من انعدام التقوى والورع تسيطر على جوهر المشاعر القرآنية نحو سقوط الحضارات. فالقرآن يحفّز الإنسان دوماً ليعتبر ويتعّظ من مصير الأمم السابقة:

﴿أَوَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَيَنْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ كَانُوا أَشَدَّ مِنْهُمْ قُوَّةً وَأَثَارُوا الْأَرْضَ وَعَمَرُوهَا أَكْثَرَ مِمَّا عَمَرُوهَا وَجَاءَتْهُمْ رُسُلُهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ فَمَا كَانَ اللَّهُ لِيَظْلِمَهُمْ وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ * ثُمَّ كَانَ عَاقِبَةَ الَّذِينَ أَسَاءُوا السُّوأَى أَنْ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَكَانُوا بِهَا يَسْتَهْزِئُونَ﴾ (الروم، 9 - 10) (15).

وتُمثّل هذه «الكتب السماوية» توزيع الله للصّلاح بين الأمم العظيمة، وتستحق هذه الأمم

المتغطرسة العقاب الإلهي لإنكارها تلك الخاصية الإلهية، وليس بسبب شرٍّ داخلي يُغذيه الثراء والسلطة. وبالنسبة لساوذي، كما هي الحال في القرآن الكريم، فإن الخطر الموروث في السلطة ذاتها، جدير بالاعتبار. ويتمثّل هذا الخطر في القصيدة من خلال حذر ثعلبة الشديد عند استعماله خاتم عبدالدار السحري، والذي –بالرغم من أنه أنقذه مراراً – يضطر إلى نبذه ورميه قبل أن يخوض امتحاناته الخطرة: كهزيمة مُحارب في كهف بابل (الفصل الخامس)، وتدميره في كهف دومدانيال (الفصل السابع).

إن إحدى القصص القرآنية التي حازت على إعجاب ساوذي أكثر من غيرها، وهي القصة نفسها التي اقتبسها لاندور في قصيدة جبير، هي قصة أهل عاد. ولكونها تُشكل أساس السرد كله، فإنها تستحق تحليلاً مُفصّلاً. ولقد وجد كلٌّ من لاندور وساوذي شرحاً وافياً للقصة في مقال سيل والخطاب التمهيدي:

إن قبيلة عاد تنحدر من عاد بن أوس بن إرم بن سام بن نوح، الذي استقر في أرض الأحقاف؛ أي أرض الرمال في منطقة حضرموت بعد مرحلة بلبلة الألسن[×]. وهنالك من حضرموت تضاعفت ذريته. وكان أول ملوكهم يُعرف بشدّاد بن عاد، الذي ينسب الكُتّاب الشرقيون إليه إنجازات عظيمة إذ إنه أكمل بناء المدينة الرائعة بلبلة الألسن التي بدأها والده، مُزّينة بحديقة غنّاء، وأنفق الكثير من المال والجهد لزخرفتها، ولذلك حظي باحترام أتباعه إلى أن تطوّر هذا التبجيل إلى حد الخرافة معتقدين أنه إله. ولقد أُطلق على هذه الحديقة أو الجنة جنة إرم، ولقد ذُكرت في القرآن، وغالباً ما يتحدّث عنها الكُتاب الشرقيون في كتبهم. ويدّعي هؤلاء أن هذه المدينة لا تزال موجودة في صحراء عدن. وبفعل العناية الإلهية بقيت هذه المدينة صامدة كتذكار أو رمز للعدالة الإلهية، وإن كانت غير مرئية، فغالباً ما تُصبح مرئية بقدرة الله ...

وبمرور الزمن، انحرف قوم عاد عن عبادة الله الحق إلى عبادة الأوثان، وعندها أرسل الله نبيه هود (والرأي الغالب أنه هيبر Heber)، ليعظهم فيرتدّوا عن ضلالهم. لكنهم لم يعترفوا به ولم يطيعوه، فأرسل الله إليهم ريحاً ساخنةً خانقةً، كانت تهب عليهم سبع ليالٍ وثمانية أيام، وتدخل عبر أنوفهم لتخترق أجسادهم وتُدمّرهم جميعاً، إلاّ قليلاً منهم ممّن آمن بهود ورحل معه إلى مكان آخر. ثم استقر النبي هود في حضرموت ليموت هناك ويدفن بجانب منطقة الحازية (Hasec)، حيث تقبع الآن مدينة صغيرة تُسمّى قبر هود (Kabr Hud) أو مقام هود. وقبل أن يُعاقب قوم هود شرّ عقاب، أراد الله أن يُخضعهم ويجبرهم على الاستماع إلى دعوة نبي الله،

× بلبلة الألسن (Confusion of Tongues) تُعبّر عن تعدّد اللغات البشرية الذي ارتبط بتشييد برج بابل. وقبل ذلك تحدثت البشرية لغة واحدة هي لغة آدم (Adamic Language) (سفر التكوين 11: 1 - 9). (المترجم)

فابتلاهم بجفاف لمدة أربع سنين حتى نفقت ماشيتهم وكانوا على وشك الهلاك. وعندها أرسل قوم عاد لقماناً Lokman (وهو ليس النبي لقمان الذي عاش في عهد النبي داود) إلى مكة مع ستين آخرين ليستجدوا المطر...(16).

وهكذا كان ساوذي شديد الإعجاب بقصة قوم عاد لدرجة أنه فكّر بكتابة قصيدة منفصلة عنهم. ولقد نسخ معظم الاقتباس السابق في كتابه الكتاب المألوف. ثم عاد ليذكره كاملاً في شروحاته لقصيدة ثعلبة(17). ولا يزودنا القرآن بكل التفاصيل التي جمعها ساوذي من مصادر إسلامية موثوقة وأخرى غير موثوقة، ولكنه يُركز على دمار مدينة إرم بعد عصيان قومها المتغطرس والظالم لله:

﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ * إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ * الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ * وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ * وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ * الَّذِينَ طَغَوْا فِي الْبِلَادِ * فَأَكْثَرُوا فِيهَا الْفَسَادَ * فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ * إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ ﴾ (الفجر، 6 - 14) (18).

إن طغيان قوم عاد –الذي يبدو في هذه السورة مثل طغيان العديد من الأمم - يوصف بالتفصيل في آيات أخرى:

﴿فَأَمَّا عَادٌ فَاسْتَكْبَرُوا فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَقَالُوا مَنْ أَشَدُّ مِنَّا قُوَّةً أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّ اللَّهَ الَّذِي خَلَقَهُمْ هُوَ أَشَدُّ مِنْهُمْ قُوَّةً وَكَانُوا بِآيَاتِنَا يَجْحَدُونَ * فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا ﴾ (فصلت، 15 - 16) (19).

وكما يصف القرآن، أهلك الله قوم عاد:

﴿وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ * سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا﴾ (الحاقة، 6 - 7)(20).

ويعيد ساوذي سرد هذه القصة بالتفصيل في ثعلبة (الفصل الأول). فمدينة إرم اللامرئية تتجلى أمام عيني زينب البريئتين (أم ثعلبة التي أصبحت أرملة للتوّ) وابنها الصغير. ويؤكد الوصف هنا العظمة الشامخة للقصر والحدائق، وتجاهل قوم عاد لتحذير النبي (هود Houd، وليس هُد Hud)، لهم. وتصف القصيدة كذلك السنوات العجاف الأربع، ودمار قوم عاد "بريح ثاقبةٍ" تُعرف بالعربية "صرصراً": "وتخترق صرصر / ريح الموت المتجمدة" (الفصل الأول، المقطع الشعري السادس والثلاثين) - وهي التي نرى آثارها المميتة في المقطع الشعري الرابع والأربعين.

ويلخص لنا أَسْود؛ الناجي الوحيد، أهمية هذا العقاب الذي تنبّأ به هود ("الويل ثم الويل لإرم ! الويل لعاد !" وهكذا)، ويعترف أسود بأسباب دمار مدينته، والعقاب الذي حلّ به، للشاب ثعلبة فيقول:

"أي بنيّ، جئتني لترى عُزلتي
فلتخش الله في أيام صباك!
لم تتعلّم ركبتاي قط
أن تركعا أمام الله،
ولم يتعلّم صوتي
أن ينطق صلاة واحدة مقدسة.
عبدنا أصناماً، من خشب وحجارة،
من صنع أيدينا الحمقاء
وعبثاً ارتفع صوت النبي
محذراً باستمرار
"توبوا ليغفر الله لكم!"...
سَخِرْنا من الله، لننال عذاباً طويلاً، وعقاباً إلهياً بطيئاً".

[الفصل الأول، المقطع الشعري الواحد والعشرين]

ويعبّر أسود بدقة عن شجب القرآن للجحود النابع من الغطرسة والوثنية المنبثقة من السلطة. وشخصيةٌ مثل أسود قد تكون مقبولة أيضاً داخل سياق مسيحي. ولعلّ أهم إضافة زادها ساوذي على مصادره هو تبرير نجاة أسود من المصير المشترك. يتحدّث الفصل الأول، المقطع الشعري الواحد والعشرين في قصته عن "عدد قليل ممن آمنوا بهود ونجوا من العقاب"، ومثل النبي لوط "رحلوا ليستقروا في مكان آخر". ونجا أسود من الموت بسبب عطفه على حيوان ما، مما يبدو تحدّياً للشكليات الدينية، وبالرغم من أنه يُعاقب على كفره بقرون من العزلة التي تُفرض عليه (مثل أحاسيروس Ahasuerus أو ضيف حفلة الزفاف في قصيدة كوليردج)، فإن صنيعه الذي يكشف عن مشاعر إنسانية متناقضة مع أي محاولة لمأسسة العقيدة، يُزكيّه أمام النبي هود، وهكذا فإن هذا الحدث يدفعنا إلى استقراء وجهة النظر الإسلامية دون أن يلغيها.

وعلى أية حال، يتدخّل هنا عامل آخر في معالجة ساوذي لروعة المكان. لنُلقِ نظرة على وصفه للقصر وحدائق إرم، التي ذُكرت أيضاً في القرآن:

عمل عظيم خطّط له كبرياء شداد،
هنا في القفر شاد
حديقة جمالها يفوق
كل ما سبقها، وبوابتها
وميض سيف الملَك الناري
يلوّح ليسدَّ المدخل
منذ أن طرد آدم، الآثم.
وهنا أيضاً، شاد شداد
كومة هائلة ذات طابع ملكي،
قصرَ كبريائه.
ولأجله، المناجم المرهقة
أعطت كل مخزونها الذهبي.
ولأجله أيضاً منحت الكهوف الرئيسة كل أحجارها الثمنية،
ولأجله، فأس الحطّاب
قطعت غابة الأرز التي أصبحت مكشوفة أمام الشمس
ودودة القز الشرقية
تغزل بيضتها حيث تدفن نفسها،
والصياد الإفريقي
يستفز خطر الفيل الغاضب،
والأثيوبي، ذي حاسة الشم القوية
يبحث عن خشب الأبانوس
المدفون في أعماق الأرض، يكره الضوء
شجرة بلا أوراق، لا تحمل فاكهة
تُطعم الظلمة لأغصانها ذات الحبوب السوداء.
تلك كانت الثروات السخية مجموعة في كومة هنالك،
ومرّت عصور
ولم تنظر عين بشر
إلى غرورها الفارغ. [الفصل الأول، المقطع الشعري الثاني والعشرين]

إن هذا التصوير الصريح النابض بالحياة لنفي قوم عاد من جنة عدن (وهي جزء من العرف الإسلامي) يذكرنا بانعدام الورع والتقوى المرتبط بمشروع شداد، إلاّ أن الوصف الفعلي للبناء يمثلهما بصورة أعمال معادية للطبيعة. فمشروع شداد يتطلب تركيزاً واستغلالاً غير صحّي أو مسؤول لمصادر الأرض الطبيعية، مثل الذهب، والأحجار الكريمة، وخشب الأرز، والحرير، والعاج، وخشب الأبانوس. وفي كل مرة، يُذكرنا السرد بالعنف المُتّبع لانتزاع هذه المصادر من محميّاتها أو بيئتها الطبيعية. وبالطبع، نجد هنا تمييزاً للرّوائع الشرقية، ولكن على عكس سلفه الساخر بيكفورد، فالأخلاقيات لا تبدو مجرّد وسيلة لتشريع البهجة، فالمشاعر الأساسية، في واقع الأمر، تقود الوصف. ومن خلال الاحتجاج الإيكولوجي —الاهتمام بالطبيعة - فإن القصيدة لا تستنسخ التحذيرات القرآنية فقط، بل تطورها أيضاً.

وعندما يعالج ساوذي آثار الدمار، كما يفعل بشكل متكرر في ثعلبة، فإنه لا يبدي اهتماماً مطلقاً بالفضول الهندسي المعماري، الذي نراه في جبير، ولا يصف حنيناً دنيوياً للعظمة الضائعة التي أُغرم بها مستشرقون مثل فولني (Volney)، وبروس (Bruce)، ونيبور (Niebuhr) وبوكوك (Pococke). ونجده أكثر انسجاماً مع رحالة ربانيّ مثل جون شاردن John Chardin، الذي يُضفي صفة أخلاقية على ما يجد من آثار الدمار. وعلى غرار معاصريه أتباع روسو (Rousseou)، يشجب ساوذي القصور والمدن لا لكونها تتحدى سلطة الله (من وجهة نظر إسلامية) فقط، وإنما لأنها تخرق تواضع الطبيعة (من وجهة نظر رومانسية) أيضاً. فعلى سبيل المثال، ترمز التماثيل الرخامية التي تُركت في حديقة شداد، بكل ما توحيه من فراغ، إلى انعدام الرّوحانية عند العظماء من "الرجال الظالمين". الذين تمثلهم هذه التماثيل:

هنا، في هذه الممرات وبشكل متكرر
تقف التماثيل الرخامية
لخيول وقادة.
وتبقى الأشجار والأزهار
تخلدها عناية الطبيعة وقدرتها الذاتية على البَذْر.
لقد فقدت هذه التماثيل الرخامية، منذ زمن طويل،
كل أثرٍ للأبطال والقادة،
وتقبع هناك، أحجاراً ضخمة لا شكل لها
مكسوة بأزهار كثيرة. [الفصل الأول، المقطع الشعري23]

وتوضح هذه الفقرة، من خلال مفارقة رومانسية نموذجية، أن البقاء لا يُوجد في الحجارة المنقوشة بل في الأشجار والأزهار. فبالنسبة لساوذي، وكما هي الحال مع العديد من الشعراء الرومانسيين، فإن الطبيعة، لا العمارة، هي المصدر الحقيقي للقيم. ومن ثم فإن موقف ساوذي الرئيسي ريفي الطابع.

وبالرغم من ذلك، يبقى أن نذكر هنا أن ساوذي يتعاطف بصدق مع وجهة النظر الإسلامية. ويمكن أن ندرك إلى أي مدى يمكن أن يصل هذا التعاطف من خلال وصفه لبغداد، عاصمة الحضارة الإسلامية. فعندما يُوجَّه ثعلبة إلى بابل عن طريق بغداد ليستشير الملكين التائبين، تُقاطع لُبابة رحلته حين تظهر له متخفيّة في شكل رجل كهل يتظاهر بالانضمام إلى ثعلبة في رحلة البحث هذه:

إننا نبحث عن مدينة فاضلة.
وسترى قصوراً رائعة
ومساجد ذات مآذن شاهقة وقباب عالية
وأسواق غنية، حيث يلتقي من كل أنحاء العالم
تُجارٌ كادحون ...

[الجزء الرابع، المقطع الشعري التاسع]

إلاّ أن هذه هي اللغة التي يمكن أن يستخدمها الرّحالة المستشرق تحديداً. ويُعدّل ساوذي موقف الرّحالة الغربي العادي بما يتناسب مع سمات الساحر الشرير المتنكر. فهذا الموقف غريب وبعيد كل البعد عن الحضارة التي يبدو أنه يُثمنها عالياً، بوصفه علمانياً وتجريبياً. ومن ثم لا يمكن التعاطف معه بالمعايير الأخلاقية والدينية للإسلام. وفي هذا السياق، يُجيب ثعلبة:

"لا تقفي بغداد
بجانب موقع بابل القديمة
وبجانب معبد نمرود الجاحد"
ويُجيب "الرجل الكهل" بحجة معاكسة :
"وتبقى كومة ضخمة، تكفي لتخبرنا
كم كان أجدادنا عظماء، بينما نحن ضعفاء.
لم يَعُد الرّجال كما كانوا: فجرائمهم وحماقاتهم
جرفتهم نحو الحضيض بعد أن كانوا سلالة من الأبطال

وأصبحوا مثيرين للشفقة مثلنا ! ...".

[الفصل الرابع، المقطع الشعري التاسع]

وتتحوّل لُبابة هنا إلى شخصية عربية مسلمة كما صوّرها أدب الرّحالة في تلك الفترة، حيث يُعتقد أنّها تنحدر من ماضٍ عريق مجيد. وتبدو صورة الرحالة هذه بالنسبة لساوذي تحريفاً لروح الإسلام وتحريفاً لمفهوم الالتزام الأخلاقي والسياسي. فالحنين عند الرومانسيين، مهما كان شكله، كان أشبه بوصفة للسلبية والروح الانهزامية.

ويتّضح موقف ساوذي بشكل كامل في الفصل الخامس، حيث يصف بغداد بطريقته الخاصة. عندما يُخلّص البطل نفسه من مصائد لبابة، "بقوة مُتجدّدة"، وبثقة الإيمان، يسعى بطل ساوذي إلى المحافظة على تماسك معتقداته:

من بعيدٍ ظهرت بغداد
المدينة التي يبحث عنها
ويُسرع نحو البوابة،
بعيون نهمة. تحوم نظراته حول المدينة،
سكانها الألف، فوق أسطح بيوتهم المستوية
تظهر قباب جميلة، وجوامع ذات قباب عالية
ومآذن مدبّبة، وبساتين صنوبرية
متناثرة في مكل مكان، دائمة الخُضرة.

[الفصل الخامس، المقطع الشعري الخامس]

وهنا يرى ثعلبة المدينة في أوج روعتها. ولكن، من خلال تغيّر مفاجئ ولافت للنظر، يصف المقطع الشعري التالي بغداد من منظور مختلف، تماماً كما تبدو "فِي الوقت الحاضِر":

بغداد، إنك تسقطين ! مدينة السلام،
أنت أيضاً كان لك أيام من المجد الماضي،
والجهل الكريه والعبودية الوحشية
تلوّث مساكنك الآن،
في الماضي كنت مشهورة بالقوة والحكمة.
شهرتك في الماضي لا يُمكن نسيانها -

المنصور المؤسس - وأبهة الحكم من
عهد هارون، الذي دُنّس اسمه بالدم،
يحيى والخيال البريء
العبقرية تزخرف الخلاص - والسنوات
عندما ازدهر العلم في عهد الخليفة الطيب المأمون.

[الفصل الخامس، المقطع الشعري السادس]

إنّ النبرة غير الاعتيادية التي تُعبّر عن الحزن لخسارة عظمة الماضي مصدرها الحقيقي أن ساوذي، عندما يخاطب بغداد، إنما يخاطب الإسلام في واقع الأمر. ونستنتج من وصف ساوذي (في "الجهل الكريه" و "العبودية الوحشية") أن آثار الاستبداد أدّت إلى تدمير عاصمة الدولة الإسلامية في العصر الذهبي، فبالنسبة للكُتّاب أمثال ساوذي الذين كانت لديهم معرفة بالتاريخ الإسلامي، يُرجعنا الخلفاء -"المنتصر" (أو المنصور) و "المأمون" - إلى حقبات زمنية كان فيها حكم الطّغاة شائعاً جداً. ولذلك لم تتمكن عبقرية العقلية الإسلامية وإنجازاتها العلمية من التعايش مع الفوضى السياسية - التي أدّت في نهاية المطاف إلى ذبول الإمبراطورية الإسلامية وثقافتها. ومن ثم، فبالرغم من أن المقاطع الشعرية تختم بالتبرير الكلاسيكي لأعمال المستعمر الذي يبدو راضياً عن نفسه:

وهكذا، في يوم من الأيام ستقتلع الحكمة
الهلال عن مساجدكم، عندما تغلب ذراع التنوير
الأوروبية لتُخلّص الشرق!

[الفصل الخامس، المقطع الشعري السادس]

فإن اهتمام ساوذي الأساسي ليس التعبير عن رغبة الغرب في فرض أيديولوجيته على الشرق، بل في رغبته الحقيقية بتخليص الشرق لكونه شرقياً.

وعلى أية حال، فالإسلام أكثر انتقاداً لذاته من انتقاد ساوذي له في هذه المرحلة، حيث يدرك الأول أنه مسؤول - بسبب الاستبداد والظلم السياسيين - عن انهيار عظمة دولته. وإن كانت ثعلبة تذكر أهرامات مصر كمثال على جزاء الغرور، فإنها تتبع تعاليم الإسلام.

... لقد رأيت
الأهرامات العظيمة، ...

بالتأكيد، لقد عاشت تلك الأكوام الفظيعة أطول من
الأجيال البشرية الضعيفة.
كيف بقيت ساكنة بلا حراك ضد ثقل الطوفان
مثل الناجين من عالم مُدمَّر؟
كيف ملأ مؤسسها قبورها الفسيحة
بالمعجزات والثروات الخارقة؟

[الفصل الأول، المقطع الشعري التاسع والعشرون]

في إحدى شروحاته لهذه الفقرة، يقتبس ساوذي وصفاً لعربيٍّ (من الواضح أن اقتباسه مأخوذ من الأدب الفلكلوري التقليدي) يذكره غريفز (Greaves) في كتابه وصف الأهرامات (21)، ويذكر الكتاب أن سريد بن سلحوك (Sourid Ibn Salhouk): ملك مصر، رأى حلماً في يوم من الأيام عن النهاية الكونية للعالم. ولقد فسر كاهنه الحلم بأن طوفاناً سيدمر مصر. وهكذا قرّر الملك أن يبني الأهرامات بجانب نهر النيل لتفادي هذا الطوفان، وأن يملأها بكنوز، وينقش عليها كل علوم العالم. وعلى أية حال، عندما جاء الطوفان، دُمّر الملك وقومه، إلاّ أن ثروتهم عديمة الفائدة، نجت من الطوفان. ويتماشى الهدف الأخلاقي لهذه القصة تماماً مع الرسالة التي تُوحي بها الأهرامات الصامدة حتى يومنا هذا: أنّ الله والقدر لا يُمكن هزيمتهما.

الطغيان الشرقي

بالرغم من أن ساوذي لم يحاول أن يضمّن النص إشارات رمزية للسياسة الأوروبية، إلا أن الطغيان السياسي ارتبط بشدة بالشرق بحيث أنه ينجح كثيراً في الظهور كخاصية واضحة في القصيدة. وهنالك حقيقة أخرى أقل شيوعاً، إلاّ أنها مهمة بالنسبة لساوذي، وهي أن القرآن يفسّر فناء الحضارات القديمة نتيجة للاستبداد السياسي. ومن ثم، فإن رفض ساوذي للطغاة الشرقيين أمثال فرعون، وشدّاد ونمرود، يتماشى مع تعاليم القرآن، الذي يصفهم: ﴿فَتِلْكَ بُيُوتُهُمْ خَاوِيَةً بِمَا ظَلَمُوا إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ﴾ (النمل، 52) (22).

ويعتقد ساوذي أن الاستبداد والخضوع يسيطران على الإسلام. وبسبب المراجع التي توافرت لديه عن الشرق الأدنى، كان من الصعب عليه أن يفهم المجتمع الإسلامي بصورة مغايرة. فكلّ مراجع المستشرقين تقريباً، من كتاب ديربولي *(d'Herbelot)* السيرة الشرقية إلى شروحات هينلي (Henley) في كتاب فاذك لبيكفورد، تكرّر قصصاً تتمحور حول نوع أو آخر

من الاستبداد. فوصف سيل لملك طسم (Tasm) العربي القديم، والملك اليمني اليهودي ذو نواس (dhu Nowas)، ونعمان الحيرة (Noaman of Hirah)، يزوّدنا بثلاثة أمثلة فقط من بين عدد لا يُحصى من الأمثلة الأخرى. كان الملك طسم طاغية حكم قبيلة جديس. ولقد "سنَّ قانوناً أنه لا يُسمح لأي امرأة من القبيلة بالزّواج قبل أن يطأها بنفسه أولاً" (23). وكان ذو نواس ملكاً يهودياً حكم اليمن وأعدم كل من اعتنق الدين المسيحي الجديد: فلقد «أمر الطاغية المتعصب لدينه بأن يُلقى كل من يرفض أن ينبذ الدين الجديد، في حفرة أو خندق مشتعل إلى أن يحترق ويستحيل رماداً». أمّا نعمان الحيرة، فكان طاغية آخر، ويصفه سيل قائلاً:

وبينما كان في نوبة من الثّمالة، أمر نعمان الحيرة بدفن اثنين من رفاقه المقربين أحياءً، بينما غلبهم النّعاس وهم تحت تأثير الشراب المسكر. وعندما عاد إلى وعيه، كان النعمان قلقاً بشدة بسبب ما صنع، وليُكفّر عن جريمته، قام أولاً ببناء نصب تذكاري لتخليد ذكرى أصدقائه، وكرّس يومين، أطلق على الأول اسم يوم الشؤم، والثاني أسماه يوم الحظ، وأصدر قانوناً أبديّاً أنّ من يلاقيه في اليوم الأول يُذبح ويُسكب دمه على النصب، ويكافأ من يلاقيه في اليوم الثاني ويُطلق سراحه مع الكثير من الهدايا الرائعة»(24).

وفي أحد تلك الأيام المشؤومة. زاره عربي من قبيلة طيء، ولقد أمتع هذا العربي الملك مرةً عندما رجع تعباً من رحلة صيد. ولشعوره بالامتنان تجاه هذا العربي، لم يستطع الملك أن يقتله ولا حتى أن يصفح عنه، فعفا عنه الملك لعام واحد فقط. وبعد انقضاء العام، عاد العربي في اليوم المحدّد لموته. وعندها أعجب الملك بشجاعة العربي فسأله عن سبب وفائه بوعده تحت هذه الشروط القاسية. فأجاب العربي أن دينه المسيحي يُعلّمه الوفاء بالوعد، وعندها اعتنق الملك المسيحية.

وقصة نعمان الحيرة هي قصة تحوُّلٍ إلى دين جديد أيضاً. ولكن، معظم الطّغاة الذين يستشهد بهم ساوذي يُعانون من جنون العظمة ويجبرون قومهم على الخضوع لهم وعبادتهم أيضاً – وهذه من الكبائر كما يُحدثنا القرآن. فعلى سبيل المثال، يصف لنا القرآن فرعون الذي ادعى الألوهية، وطلب من وزيره هامان أن يبنى له صرحاً (أو بُرجاً) شاهقاً ليرى رب موسى:

﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَلْ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ﴾ (القصص،38)(25).

وفي سورة أخرى يتحدّث القرآن أيضاً عن غرور الفرعون وتكبره: ﴿الَّذِينَ يُجَادِلُونَ فِي آيَاتِ اللَّهِ بِغَيْرِ سُلْطَانٍ أَتَاهُمْ كَبُرَ مَقْتًا عِنْدَ اللَّهِ وَعِنْدَ الَّذِينَ آمَنُوا كَذَلِكَ يَطْبَعُ اللَّهُ عَلَى كُلِّ قَلْبِ مُتَكَبِّرٍ

جَبَّارٍ * وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ * أَسْبَابَ السَّمَوَاتِ فَأَطَّلِعَ إِلَى إِلَهِ مُوسَى ﴾ (غافر، 35 - 37) (26). وحسب الوصف الإسلامي (الذي ينقله سيل في مقاله) فبمجرد أن اكتمل بناء الصرح، صعد الفرعون وجنوده إلى قمته، وعندها أرسل الله الملك جبريل فدمَّره فوقهم. وهذا الفرعون هو واحد فقط من بين عدد كبير من الطغاة الذين بلغ طغيانهم أنهم أمروا أتباعهم بعبادتهم. وبالرّغمِ من أن القرآن يُدين الاستبداد، فإنه في الوقت نفسه يلوم كل من يخضع له ﴿فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَأَطَاعُوهُ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ﴾ (الزخرف، 54) (27).

وهنا، نجد أنّ ساوذي يتفق مع تعاليم القرآن. فقصيدة ثعلبة تلوم أهل عاد لاستسلامهم للاستبداد المفروض عليهم، الذي يصفه أسود بلغة فصيحة:

«يا لقوم عاد ! موطني ! موطن الشر
... لقد كان يوماً شريراً
عندما جثم أبناؤك الأشقياء
بذُلٍّ أمام عرش النمرود
وتوّجوه على منصة السلطة
ووضعوا حرّيتهم تحت قدميه ...».

[الفصل الأول، المقطع الشعري الثاني والثلاثين]

ويؤكدُّ المقطع الشعري التالي، الفكرة نفسها:
لقد رأوا عظمة ملكهم، ونظروا إلى
قصره يتلألأ مثل قباب الجنة حيث تقطن الملائكة
وحديقته مثل تعريشة
جنة عدن، وهتفوا عالياً،
ويا للملك العظيم ! الإله على الأرض!

[الفصل الأول، المقطع الشعري، الثالث والثلاثون]

إلاّ أن المقطع الذي يبدو فيه ساوذي أقرب ما يمكن من جعل الملكية (وبالتالي الملوك الأوروبيين) هدف نقده وهجومه، موجود في فقرة تظهر في الطبعة الأولى، ومن اللافت للنظر أن هذه الفقرة لا تظهر بوضوح في الطبعات التالية. وتصف هذه الفقرة طاغية شرقياً يجلس في خيمة مُترفة، يتلقّى «الثّناء والعبادة» من قومه. ويدخل خيمته بصحبة صوت «المزمار الرّنان»،

الذي يُضفي جواً من الأبهة والصّخب، «وينشر البوق صوتاً عالياً صاخباً» و «الجرس القرصي المسموع ... يقع على الأذن المشدوهة كالرّعد». ويتزاحم العباد في الطريق إليه:

يتدافع الحشد فيبدو كأوتاد متينة
ثم يتهاوى على جانبي الممر الملكي
وبينما يستلقي في محفّته، ينظر
إلى الشغب الصاخب لحشد يلوّح
بعين فخورة كسولة
والآن يترجّل ليذهب إلى خيمته ويستقبل
الثناء والعبادة. وجمهور العبيد
بصرخات تؤلّه الملك، يعبّرون عن حبهم
له، إنه أبٌ لقومه ! هو ربهم !
ملك عظيم، والأكثر حكمة وقوة، والأكثر صلاحاً
كانت ابتسامته تعني السعادة وعبوسه يعني الموت
هو إلههم الحالي !

[الفصل الثاني، المقطع الشعري العاشر، الطبعة الأولى، صفحة 190]

وفي الواقع نحتاج إلى تعديل بسيط لجعل هذه الفقرة تناسب وصف البلاط الأوروبي للنظام السابق. إن الفقرة كلها (وهي مأخوذة من وصف تافيرنيير Tavernier لبلاد فارس) تؤكدّ على الشهوانية اللامسؤولة والإسراف في الطغيان الشرقي. إلاّ أن حذف ساوذي الحكيم، وبلا شك الصادق، للفقرة، يمنعنا من أن نخطئ في فهم الهدف الأصلي لها. وتبدو الطبعة الأولى، في حقيقة الأمر، أقل عرضة للشُبهة في تمثيلها للطغيان، من الطبعة الثانية. لنُلق نظرة على مثال آخر: يُصوِّر السلطان الذي يُكرِّم ثعلبة، في الفصل السابع، لتدميره علاء الدين (أو الشيطان)؛ عدوّ الجنس البشري بأكمله، في الطبعة الأولى كسادي فظيع يتلذّذ بألم ضحاياه. (ويحتوي رواية ڤاذك لبيكفورد على صور شذوذ مماثلة). وأحد ضحايا السلطان صبي مسيحي، أحضره السحرة إلى تركيا حتى يتمكّنوا من استخلاص سُمٍّ من جسده المحتضِر. ولقد اخْتير لشعره الأصهب وهذه خاصية يزعم الأتراك أنها تتناسب بشكل خاص مع تجربتهم العلمية. ولقد وجد ساوذي هذه القصة في كتاب الجدل التاريخي لترستان (Tristan)، ويعطينا سبب حذفه لها من الطبعات اللاحقة، ذلك أنها لا تتعلّق بالهدف العام لثعلبة، ومهما كانت حقيقة الأمر، فما

من شك أن هذه الحكاية غذّت اهتمام ساوذي بدراسة، العفاريت والشياطين والمعتقدات المتعلقة بهم، ودعّمت شعوره أن هنالك رابطة قوية وواضحة بين السحر والاستبداد – وسنرجع للحديث عن هذا الموضوع لاحقاً.

وتربط قصيدة ساوذي مصير الاستبداد والطغيان بآثار الدمار. وتؤكد كذلك معنى هذا المصير الذي يُفهم كعقوبة إلهية. ويُوضّح السرد انهيار الأنظمة المستبدة بصورة متسارعة، وكأنما ثعلبة نفسه، وليس الزمن، هو «المُدمِّر». وتعرض لنا القصيدة كذلك تتابع العقوبات، وأهمها عقوبة شدّاد بريح صرصر (الفصل الأول)، وعقوبة علاء الدين على يد ثعلبة، وعقوبة عنيزة بإخماد ناره. ولعلّ السحرة الأشرار في كهف دومدانيال، وتحديداً رئيسهم مُحارب، يمثلون الطغيان في أقصى درجاته، ويُمثل مصيرهم دمار الطغيان بالكامل. ويُوصف كهف دومدانيال لنا مرتين. المرة الأولى في الفصل الثاني، حيث نتعرف على السحرة المجتمعين ليحيكوا مؤامرة للتخلّص من مُدمّرهم. والمرة الثانية في الفصل الثاني عشر، حيث يتحول الكهف إلى موقع تنفيذ مهمة المدمِّر، حيث يُضحي ثعلبة بحياته الدنيوية مقابل حياة الآخرة.

ويكشف نمط الأحداث السردية عن الكثير. ففي كل مرة، نرى أن الطغاة يملكون قوة دنيوية استثنائية، إلاّ أنها في الوقت نفسه ضعيفة ومتزعزعة. فعظمة شدّاد، على سبيل المثال، تُمحي بقوة الرّيح. أما قوة علاء الدين، التي تبدو منيعة فيُدَمّرها ثعلبة عندما يسحق رأسه بهراوة من خشب شجرة الحور التي اقتلعها بنفسه، إلاّ أن «علاء الدين لا يسقط، وبينما يحاول طائره الجارح الضخم الذي يحوم فوق رأسه أن يهاجم ثعلبة، تصيبه عنيزة بسهم ثعلبة. ثم يُخيّم الظلام .../ وتهتز الأرض، وترعد السماء. وفي وسط صرخات/ الأرواح الشريرة المتلاشية / نجد جنة الخطيئة» (الفصل السابع / المقطع الشعري الثامن عشر) (29).

ويتكرّر النمط نفسه تقريباً في الفصل الأخير (الثاني عشر)، ولكن تُضخّم صورة الدمار ليُصبح دماراً كونياً. وهنا تتجسد قوة دومدانيال، وضعفه أيضاً، في «الصورة الحية» العملاقة لإبليس؛ مُسبِّب العواصف والزلازل، والبراكين، ولكنه أيضاً العمود الذي يثبِّت قاع المحيط الذي يُشكّل سقف الكهف (المقطع الشعري السابع والعشرين). ولذلك نقرأ في المقطع الشعري الذي يُمثل ذروة القصيدة:

> علم ثعلبة أن ساعة موته وشيكة،
> فقفز ونهض،
> وفي قلب الوثن

عميقاً، غرز سيفه

فتهاوت القبة الزرقاء المحيطية، وسُحق كل شيء.

[المقطع الشعري السادس والثلاثين]

من الواضح أن النمط السابق يرمز إلى مدى خداع القوة الدنيوية. وهكذا فإن مهمة المدمِّر شاقة للغاية ولكن سهلة جداً في الوقت نفسه. فعندما يجد في نفسه القدرة لتحدّي الاستبداد، يبدو الأخير وكأنما ينهار طوعاً. وبمعنى آخر، فإن قدرة الله توازي ضعف معاديه. وهكذا يؤكد ساوذي الأهمية الحقيقية للجزاء الإلهي، ذلك أنه يتحقق على يد فرد أعزل لا يتمتّع بحماية دنيوية، بل إنه مجرّد من كل المساعدات المصطنعة (مثل الخواتم السحرية)، ولكنه مخلص الإيمان، مُسلّحٌ بصدقه وسيف والده فقط –رمز الشرف والكبرياء الموروث؛ أي، أن جُهداً بسيطاً يلزم لإزاحة هذه الكتلة الضخمة من الشر.

ماذا يحدث للطّغاة بعد هذه النبوءة بدمارهم جميعاً؟ نجد هنا أنّ ساوذي كتوم بشكل غريب في إجابته عن هذا السؤال على العكس من لاندور. لقد كان لأهم جزء من جبير وتحديداً النزول إلى العالم السفلي، أثر ثانوي على وصف ساوذي لرحلة ثعلبة إلى العالم السفلي لكهف دومدانيال، وهو أشبه بمركز قيادة وحصن منيع للطغاة، وليس مكاناً للعقاب حيث يعاني المستبدّون. والمشهد الذي يمكن مقارنته بدقة بجبير هو مشهد نزول ثعلبة إلى الهوة بجانب بابل، التي يحرسها العملاق الصّارخ زُهاق (Zohak)، في الفصل الثالث من ثعلبة:

... وفوق الكهف ذي القبة،

يرتجف الضوء الخافت لشمعة ملعونة.

هناك حيث الهوة الضيقة

ترتفع، في وسط التلة، أكثر شموخاً

يقف زُهاق، الشرير، يحرس

كهفه، كهف العقوبة.

وصرخته المتكررة

يسمعها ابن آوى من بعيد حيث يطوف خلسة بحثاً عن فريسته،

فيردّ بصرخة ذعر:

ومن كتفيه ينمو

ثعبانان ذوا حجم مخيف،

ونحو رأسه
يصوبان أسنانهما المفترسة،
نحو دماغه لإشباع جوعهما المفترس.
وفي صراعه الأزلي معهما، يمسكهما
من عنقيهما المنتفخين، وبقبضته العملاقة
يسحقهما، ويُمزّق جسديهما بأظافره الدّامية،
ويصرخ من الألم
إذ يشعر بالألم المفاجئ الذي سبّبه لنفسه،
لتلك الأجزاء الواعية التي لا تنفصل عن جسده،
ويزداد ألم مُعذّب الثعابين

[الفصل الخامس، المقطع الشعري الثامن والعشرين]

إن فكرة أن يكون أحدهم مسبباً للعذاب ثم يذوقه بنفسه في آنٍ واحد، هي في الواقع فكرة مخيفة. وتصبح الصورة حيّة من خلال صورة جسد ضخم يتلوّى من الألم ويتورّم. ولعلّ الإسراف في تجسيد أنماط العذاب تلك تكشف عن جوانب قوطية.

وبشكل عام، يمتزج هذا التقليد القوطي الرومانسي بالتقليد الإسلامي، الذي يصوّر العذاب الأزلي للطّغاة وكأنما ينبع من أضرحتهم، وهكذا يتدفق هذا الرّعب القوطي ليصُبّ في الجحيم كما يصورّه الإسلام. لكن، يبقى سبب معاناة زهاق مُبهماً. وإن كانت معاناة هذا «الرّجل الشرير» تستحث أي مشاعر، فإنها تستحث مشاعر الشفقة. وربما يُذكرّنا هذا «العملاق الذي يعود لعهودٍ بدائية» (المقطع الشعري السابع والعشرين) بآلهة التيتان الكلاسيكية، التي حكم عليها بالمعاناة الأزلية لمعاداتها وثورتها ضد آلهة السماء. إلاّ أنّ هذا الغموض يخدم هدفاً مميزاً عند ساوذي، وهو أن يفضح طبيعة القوة المستبدة أكثر من رغبته في معاقبة كل من يسيء استخدام هذه القوة.

ثعلبة كبطل مسيحي - إسلامي

الانتقام والجـزاء

ثعلبة بطلٌ صاحب مثاليات إسلامية ومسيحية الطابع. ويحمل خاصيتين مقبولتين على نطاق واسع كجزء من دور البطل. فهو من ناحية، يسلك وجهة معينة لتنفيذ مهمّة محدَّدة له

وهي تدمير الشر. ومن ناحية أخرى، فإنه لا يتردد في أداء مهمته بإخلاص وشجاعة. ويُميز كلٌّ من الشرق والغرب إقدامه. ويتوافق دوره هذا كمدمِّر مُنتدب للشر، مع القيم الإسلامية بشكل تام. فدعم الله له لإنجاز مهمته هو سمةٌ نجدها في كلا الديانتين. وكلما وجد ثعلبة ما يُغريه بالابتعاد عن مهمته التي أوكلها الله له، يُجبر فيعود إليها بسبب ما يبدو وكأنه فعل إلهي يعمل من خلال البشر وأشباحهم. فتجده يبحث عن السلوى في حياةٍ خاصة، أولاً، صحبة والدته زينب (في الفصل الأول)، التي بالرغم من موتها تستمر في تشجيعه من قبرها، ثم مع عنيزة (في الفصل الثاني والسابع) التي، كما رأينا، يختطفها ملك الموت عزرائيل من بين يدي ثعلبة لحظة أن يتزوجها الأخير، إلاّ أنها تستمر في نصحه من العالم الآخر. وأخيراً، يبحث ثعلبة عن عزاءٍ مع ليلى (في الفصل العاشر)، التي يقتلها والدها عقبة خطأ بسهم أراد أن يقتل به ثعلبة. وتظهر ليلى في هيئة طائر أخضر يقود ثعلبة إلى طائر السيمورغ أو طائر المعرفة.

وبالرغم من الآلية الشرقية التي يلجأ إليها ساوذي، وإتمام ثعلبة لدوره المدمِّر، فإنّ نمو دور البطل، يتطلّب إيحاءات مسيحية مُتميزّة. ويأخذ هذا الدور شكل تطورٍ من الانتقام إلى الصَّفْح والمسامحة، وهذا يمكن تتبعّه من خلال علاقة ثعلبة بالنساء الثلاث، وهي علاقة قائمة على الحب، في الحالات الثلاث – في الحب البنوي، والحب العاطفي، والحب الذي يغدو مصدر حماية – على التوالي، ولذلك تؤدي هذه العلاقة إلى اكتشاف مشاعر الشفقة والرحمة. ولا يستطيع ثعلبة الصبي الصغير، الذي قُتلت عائلته، أن يتقبلّ مفهوم القدر الذي تُؤمن به والدته – مثلاً – للاعتقاد الرّاسخ أن ما حدث فهو مشيئة الله و«إرادة الله نافذة!» [الفصل الأول، المقطع الشعري السابع]. وردّاً على ذلك، يُجيب ثعلبة الصبي (مقطباً حاجبيه كما يفعل الرجال):

«أخبريني من قتل أبي؟»...
«سأُطارده عبر العالم! ...».
«فأنا قادر الآن على أن أحني قوس أبي،
وسريعاً ما ستكتسب ذراعي القوة اللازمة
لإصابته بسهمي هذا في قلبه».

[المقطع الشعري الثامن والتاسع]

إلاّ أن دافع ثعلبة هنا يفتقر إلى النّضج ويبدو بدائياً ومجرّداً من الأخلاقيات العامة التي يسعى ساوذي إلى تأكيدها.

إن علاقة ثعلبة بُعنيزة أساسية لدور ثعلبة البطولي. فبالرغم من أنه يفقدها في نهاية

الفصل السابع، فموته يُصوِّر نهاية الفصل الثاني عشر، وكأنّه يسترجع عنيزة. وتنتهي القصيدة بأكملها بهذه الفكرة الإسلامية المألوفة:

وفي اللحظة نفسها، عند بوابة
الفردوس، تظهر عنيزة في صورة حورية
تُرحّب بزوجها في النعمة الأبدية

[المقطع الشعري السادس والثلاثون]

وإن كان الانتقام يشمل ارتباطاً عاطفياً قوياً، فعلى ثعلبة أن يتعلّم أن يعزل مشاعره وعواطفه الشخصية. وكما رأينا سابقاً، يتزوج ثعلبة عنيزة وهو في قمة انتصاره الدنيوي. وبالإضافة إلى ذلك، فهو يتزوجها بالرغم من كرهها الشخصي لحياة البلاط بالمقارنة مع الحياة الرعوية في الصحراء (الفصل السابع، المقطع الشعري التاسع والعشرون)، وبالرغم من أنها تخبره بنبوءة خطيرة، حيث تقول: «تذكّر، القدر / ميّزك عن غيرك من البشر». ولهذا السبب فإن موتها يُلقيه في متاهات الشعور بالذنب والحزن اللذين لا يمكن السيطرة عليهما. وفي نهاية الأمر، يجده معاذ بجوار قبر عنيزة في حالة من الحرمان والعوز الذي يكاد يفقده عقله، وينصحه معاذ حينها، كما فعلت زينب من قبله، أن يُسلّم أمره لله: «إنّ الله كريم ! وإرادته نافذة !» ويكتشف معاذ أن شبح «جثة» عنيزة، التي تظهر في هيئة «مصاص دماء» تلازم ثعلبة ليلاً وتدفعه نحو اليأس. فيقوم معاذ بقتل المخلوق العجيب، الذي يُستبدل في الحال بروح عنيزة الحقيقية مما يمنح ثعلبة راحة لا حدَّ لها. وتستحث روح عنيزة ثعلبةً فتقول: «زوجي/ امضِ وأكمل سعيك...» (الفصل الثامن، المقطع العشري الحادي عشر). ومن الواضح أن هذه الأحداث ترمز إلى الحرية من حبٍّ مبالغ فيه لمخلوق بشري، على النقيض من حب الخالق الذي ينبعث من مشاعر الطاعة لله. إلاّ أن هذا الانفصال عن العواطف الشخصية ليس كافياً: فهو مجرّد مرحلة تؤدي إلى الشعور النهائي، ومحاولةٍ لتخليص الذات من كل المشاعر الزائفة كتمهيدٍ لاكتساب مشاعر حقيقية.

ويتحقّق ذلك عند اجتماع ثعلبة بليلى؛ الإبنة الوحيدة لعقبة، قاتل أبيه وإخوته وأخواته. وعندما يهرب ثعلبة من براثن الساحرتين الشقيقتين، ميمونة وخولة، يُكمل رحلته المجمّدة إلى أن يصل إلى ملجأ ما يعكس صورة سعادة عائلية في حديقة («هواؤها العليل/لطيف وذو رائحة عطرة مثل ريح المساء/ عندما تعبر في الصيف عبر بساتين القهوة/في اليمن ...»). وكوخٍ دافئ ترقد بداخله فتاة. وسرعان ما تستيقظ الفتاة وتعدّ وجبة سحرية، يرفض ثعلبة أن يتناولها. وعندها

يعلم ثعلبة أن اسم الفتاة هو ليلى، وأن عقبة خبّأها في هذا المكان المنعزل هرباً من نبوءة موتها، يتعاطف ثعلبة معها وتستجيب هي لطيبته. ولذلك يحث عقبة ثعلبة –الذي يُميز الأول كقاتل عائلته – على المشاركة في الانتقام من ابنته ليلى. ويُعدّ هذا ردّاً عادلاً على جريمة عقبة الأصلية؛ أي قَتْل قريب مقابل أقرباء عدة.

وعلى أية حال، يرفض ثعلبة عرض عقبة بالرغم من تأكيد عزرائيل له أنّ ليلى لا بُدَّ أن تُقتَل. وهكذا فإنّ إشباع الرغبة بالانتقام لا يعود ممكناً. وحينها، يهاجم عقبة الغاضب ثعلبة مرة أخرى، ولكنّ ليلى تتلقى الضربة بصدرها. وهكذا فإن التناقض ينتهي هنا: تفقد ليلى حياتها، وكأنه مُقدَّرٌ لها أن تُعاقب لجريمة والدها، وفي الوقت نفسه. فإنها تضحيّ بنفسها كعرفانٍ بالجميل. وبالإضافة إلى ذلك، فإن تلك الحادثة تحدِّد المرحلة الأخيرة في الحبكة. فبرفضه أن يقتل ليلى، بالرغم من أنه يُحفَّز بإرادة إلهية، يستبدل ثعلبة الانتقام بالرحمة والتعاطف كموضوع رئيسي يقود السرد باتجاه معين، ثم يُؤمِّن الوسائل اللازمة للوصول إلى دومدانيال، ليُنجز مهمته. إن هذه المحاولة للتوفيق بين الجزاء والتعاطف لافتة للنظر. وبعد موتها وتحوّلها إلى طائر أخضر في الفردوس، تُمهّد ليلى الطريق للدّمار المأسويّ النهائي لكهف دومدانيال، بإرشاد ثعلبة إلى وجهته ثم تتركه. وتخاطبه قائلة «يا ابن حُديرة»، إذ تتعمّد تذكيره بالدافع وراء انتقامه:

وعندما ترى رجلاً كهلاً ينحني بجانب
عبء عقوبته الدنيوية،
اغفر له صنيعه، يا ثعلبة!
نعم، ولتصلْ إلى الله عوضاً عنه!

[الفصل الحادي عشر، المقطع الشعري السادس والعشرون]

وتوضح استجابة ثعلبة إلى أي مدى يتمكن من تجاوز حوافز الانتقام:

ويتورّد خدّ المدمّر الشاب خجلاً
فينظر نحو الطائر
تسيطر عليه مشاعر شبه تائبة، حيث يفكّر
في عُقبة، وألم والده المحتضر
يُوقظ ذاكرته

[المقطع الشعري السابع والعشرين]

إذن، يضحّي ثعلبة بحزنه لتخليص عقبة. وتؤدي هذه التضحية، أمام هرمغدون[×]، إلى تجريد عقبة اليائس من سيفه:

لقد عاد الشر الذي مارسته ضدي وضد عائلتي

عليك بعقوبة مريرة.

ولكن لأجل ابنتك العزيزة، أغفر لك ...

تُب ما دام هنالك وقت للتوبة! ...

ألم تكن من حكمة الله أنه جعل لنا الأعراف[××] ؟...

[الفصل الثاني عشر، المقطع الشعري الثلاثون]

وفي هذه اللحظة الحاسمة، يُعلن صوتٌ أن الساعة الأخيرة قد حانت، وأنّ مهمته المقدّرة قد انتهت. وطبق شروحات ساوذي التي اقتبسها من الشاعر الفارسي سادي (Sadi)، فالأعراف هو المطّهر الذي «يبدو كجحيم للأبرار، وجنة فردوس للأشقياء»(30).

ومن ثم، نجد أن ساوذي يحاول أن يُوفّق بين فكرة حرب عادلة أو مقدسة مرتبطة بالإسلام، وفكرة اللاعنف والتسامح المرتبطتين بالمسيحية. ويمكن أن نحكم إلى أي مدى يبدو هذان التقليدان العظيمان متقاربين في مفهوم ساوذي، بتذكّر المديح القرآني لمن مات في حُبّ الله:

﴿ إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ * الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُوداً وَعَلَى جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ * رَبَّنَا إِنَّكَ مَنْ تُدْخِلِ النَّارَ فَقَدْ أَخْزَيْتَهُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنْصَارٍ * رَبَّنَا إِنَّنَا سَمِعْنَا مُنَادِياً يُنَادِي لِلْإِيمَانِ أَنْ آمِنُوا بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ الْأَبْرَارِ * رَبَّنَا وَآتِنَا مَا وَعَدْتَنَا عَلَى رُسُلِكَ وَلَا تُخْزِنَا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّكَ لَا تُخْلِفُ الْمِيعَادَ * فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِنْكُمْ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى بَعْضُكُمْ مِنْ بَعْضٍ فَالَّذِينَ هَاجَرُوا وَأُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ وَأُوذُوا فِي سَبِيلِي وَقَاتَلُوا وَقُتِلُوا لَأُكَفِّرَنَّ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ وَلَأُدْخِلَنَّهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ثَوَابًا مِنْ عِنْدِ اللَّهِ ﴾ (آل عمران، 190 - 195) (31)

× هرمغدون (Armageddon) هو الموقع الذي يُعتقد حسب الأساطير اليونانية، ستقع فيه المعركة الفاصلة بين قوى الخير وقوى الشر. (المترجم)

×× الأعراف أو ما يطلق عليه المطهر هو حاجز بين الجنة و النار و هو موطن تطهر فيه نفوس الأبرار بعد الموت حيث تخوض عذاباً محدوداً. (المترجم)

إنّ روح الآيات السابقة تجد أصداءها في رفض ثعلبة لقيم مُحارب، عندما يتحدى الأخير ثعلبة «ليتخلّى عن الرب الذي تخلّى عنه»:

«هذا إذن هو إيمانك ! هذه العقيدة المُريعة !

هذه الأكاذيب عن الشمس، والقمر والنجوم،

والأرض والسماء ! ...

ألا يُرهِبُ الشعور بالخطر،

ألا يُفزع الموتُ روح كل من وهب

حياته لله ولإخوته من البشر؟

سواسية، تُكافأ في هذه القضية المقدسة،

يد المنتصر والشهيد، كلاهما

فوق ميزان المجد. هل تتمنّى أن يطفئ دمي عطش ذلك اللهب الذي يهابه الجميع؟ ألا تعلم

أنّ العادل والحكيم تحالفا ضدّك

وكلّ الأفعال الخيّرة في الأزمان الغابرة،

وجرائمك، والحقيقة، والله في السموات ؟»

[الفصل التاسع، المقطع الشعري الخامس عشر]

الخاتم السحـري

تمثل درجة خضوع ثعلبة لإرادة الله إنجازاً –نتيجة الإخلاص، والجهد والذكاء - يُوضَّح عن طريق أهم خيوط السرد، وهو الخاتم الطّلسمي، والذي يساعده في الحال، ويُعوّق بحثه في الوقت نفسه. والتناقض هنا جليّ جداً؛ فالخاتم الذي يُعين ثعلبة يُمثّل السحر، أي القوة التي تتحدّى قوة الله. وتكمن المشكلة في أنّه طالما أن الله والسحرة (ومن خلفهم إبليس سيدهم)، هما في واقع الحال نقيضان عنيدان، فلا بُدَّ أن يتحلّى خادم الله بالإيمان الخالص المجرّد من أي اعتماد على فنون السحرة. إلا أنه لا يمكن تحقيق هذا الإيمان دون التّعرض لما هو ضدّه.

وعندما يُدرك السحرة أن ثعلبة هرب من براثن عقبة، الذي أباد عائلته، يصنعون لثعلبة خاتماً ذا أثرٍ فعّال، حتى يُميز ثعلبة عندما يجدونه. ويحمي صاحبه من أي سوء حتى من الموت نفسه (الفصل الثاني). ويُرسل عبدالدّار للبحث عن الصبي النّاجي، ويجده بمساعدة الخاتم. وبينما كان عبدالدار يَهُمّ بقتل ثعلبة، تدمّره رياح السموم. ويُلاحظ ثعلبة الخاتم في أصبع الرجل

الميت، إلاّ أنّ مُعاذاً يحذّره منه قائلاً إنّ قواه الغامضة لا يُمكن أن تكون خَيّرة لكونه ملكاً للسحرة. وعلى العموم، يقرّر ثعلبة أن يأخذه:

باسم الله ونبيه ! وقوته
الخيّرة. فليخدم هذا الخاتم الأبرار، إن كان للشّرَ،
مكرّساً ثقتي بالله.

[الفصل الثالث، المقطع الشعري الأول]

مهما كانت قوة هذا الخاتم فهي ثانوية، إذا ما قورنت بقوة الله عز وجل، ولا يمكن للخاتم أن يتسبب بالأذى لكل من يعرف هذه الحقيقة، ولحظة أن يفقد السحرة الخاتم، يقنطون من إيجاده. وفي المساء، يظهر أحد الأشرار داخل خيمة ثعلبة إلا أن قوة الخاتم تحبط مساعيه الشريرة ويجبره ثعلبة على الإجابة عن أسئلة تتعلق بهوية قاتل أبيه ومكانه، وعن إرجاع قوس والده وسهمه.

أمّا المحاولة التالية لاسترجاع الخاتم فتقوم بها لُبابة أو الرجل الكهل الذي يبدو أكثر براعة من سابقيه حيث يقود ثعلبة إلى أكثر الأماكن وحشية في الصحراء ويعرّضه للقوة المدمرة لعاصفة رملية، ثم يحاول لبابة أن يغري ثعلبة بالاعتماد على القوة السحرية للخاتم بدلاً من الاعتماد على الله. ووجهة نظره أن ما يجعل القوى السحرية (مثل القوى التي تملكها بعض الأحجار الكريمة) خيّرة أو شريرة هو الهدف من استخدامها («جميع الأشياء لها قوة مزدوجة/ قوة للخير وأخرى للشر») وأن ما من خيرٍ أو شرٍ باطني تحكمه إرادة الله، ومن الواضح أن ثعلبة لا يتأثر بهذا الجدل، وذلك لأن هذه هي وجهة النظر عينها التي رفضها عندما أخذ الخاتم من عبدالدار.

والمحاولة الثالثة لاختبار إيمان ثعلبة يقوم بها محارب؛ رئيس السحرة عندما ينزل ثعلبة الى الهوة السحيقة في بابل ويبدو محارب (وهو ليس محارباً حقيقياً) شديد الازدراء لورع ثعلبة: «أيها الأحمق! أقودك/ أيها التاجر الكثير الصلاة والراكع كالناقة التي تجثو على ركبتيها، الى الكهف!» (الفصل الخامس، المقطع الشعري السادس والثلاثون). ويزداد احتقاره عندما تخضع قوته الجسدية للاختبار من قبل قوة الخاتم وليس من قبل قوة ثعلبة. ولهذا يُلقي ثعلبة بالخاتم في نبع مغطّى بالقار الطبيعي، ثم تقوم يد نحيلة باستخراجه بينما تُسمَع ضحكات شيطانية، مما يحذرنا أن ثعلبة، في نهاية المطاف، خُدِع وترك الخاتم، لكنه ينجح أخيراً في تخليص نفسه مؤقتاً من محارب بالإسراع به إلى الهوة.

إلاّ أن محارب يعود من جديد ليحاول أن يخدع ثعلبة وهذه المرة يظهر محارب كحاكم

للجزيرة السحرية، حيث تأخذ الساحرتان ثعلبة في الفصل الثامن وهنالك تكتشفان عن طريق نبوءة إبليس ، أن حياة محارب مرتبطة بحياة ثعلبة (كما يوضح الدمار النهائي للكهف دومدانيال). ولهذا السبب، وللحفاظ على حياته، يقوم محارب بإرجاع الخاتم إلى ثعلبه ليحميه. ولكونه «محبوساً داخل حلقة سحرية»، لا يستطيع ثعلبة أن يقاوم الخاتم، لكنه يؤكد مجدداً إيمانه بقوة الله الخارقة تماماً كما أعلن سابقاً عندما حصل على الخاتم لأول مرة (الفصل التاسع، المقطع الشعري الثالث عشر). وكرد فعل يطلق محارب أكثر العبارات تأييداً لوجهة نظر السحرة - وهي نظرة علمانية - في القصيدة (المقطع الشعري الرابع عشر): بما أن الحياة والموت ينوجدان معاً، لذلك نعثر في الطبيعة على «إلهين عدائيين/ صانعَيّ الأشياء الموجودة وسيدَيها / وهما متساويان في القوة...» بالتالي فالشر والخير هما «مجرد كلمتين»، ومن ثم فالقوة هي التي تقرِّر. يرفض ثعلبة هذه العقيدة باشمئزاز وكلّما حاولت الساحرتان الشقيقتان أن تحرّضا قوى الطبيعة المؤذية باستخدام السحر، ضد ثعلبة، فإن الخاتم ينقذه. وتقوم أكثر الساحرات طيبة، والمنغمسة في التعرف على ذاتها عبر جمال الحياة الطبيعية، بتحرير ثعلبة ثم تهرب معه من الجزيرة.

ومرة أخرى، يُنقذ الخاتم ثعلبة عند مهاجمة عقبة له في كوخ ليلي، وعندما يصل إلى مدخل الكهف يقوم ثعلبة أخيراً بِنَبْذِ الخاتم في اليمّ، فيناجي ربّه:

أنت درعي، ومحط ثقتي، ومصدر أملي، يا إلهي!
ارقُبني، واحرسني الآن.
فأنت الوحيد القادر على إنقاذي ...
إن تجرّدْتُ من كلّ مشاعر الأنانية
فسأنفذ إرادتك، ومن كل العالم
سأقتلع جذور الجنس الخطّاء
يا إلهي لا تجعل ضعف ذراعي
يهدر ثوابي.

[الفصل الثاني عشر، المقطع الشعري الأول]

يعلن ثعلبة عبر هذه الكلمات إيمانه الكامل وخضوعه التام لله. وتهدف جميع الإغراءات السابقة من جانب السحرة الى جعله يتشكك بقدرة الله عز وجل. وهنا يعبّر ساوذي عن موقف إسلامي نمطي، إذ يعد الإسلام الإغراءات عنصراً حيوياً وهاماً يؤدي إلى خلق الإيمان القوي. ويمثل السحر عاملاً هاماً في الامتحان الذي يخوضه ثعلبة للوصول إلى الحالة الكاملة للشهيد

المُخلِص قلبه لله، أما مصدر الإغراء فهو «الطبيعة» وما تقدّمه من ملجأ أشبه بالفردوس. أمّا المساواة بين السحر وإبليس نفسه فلا نجدها بوضوح في المصادر الإسلامية الرئيسة، على الرغم من أن القارئ الغربي لترجمة ألف ليلة وليلة يتجلى له أن استحضار الأرواح وعالم الشر ذاته يشكل جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الإسلامية. وعلى أية حال ففكرة الشر بشكل عام مرتبطة بإبليس في معظم النصوص المعيارية حيث يصوَّر إبليس؛ الشيطان الرئيسي، كمصدر الإغواء الذي تسبّب في طرد آدم وحواء من جنة عدن، الذي سيستمر في التأثير على العالم حتى يوم الحساب، متمتعاً بإرجاء الله لعقوبته كما يُخبرنا القرآن الكريم. وعبادة إبليس هي ذاتها عبادة النفس مما يعني البعد عن الله والتقرب من طاقات الطبيعة التي تخلو من معاني الخير والشر على حد سواء(32).

أما بالنسبة لساوذي، فمسألة الخاتم الذهبي تتضمن أهمية فلسفية عميقة. عندما يقرر ثعلبه أن يرتدي الخاتم إذ لا يرى تناقضاً في استعماله لأهداف خيرة، وتكشف الأحداث التالية عن تعقيد متنام في الحبكة، حيث يقوم ثعلبه بطرد الشرير الذي يسعى إلى استرجاع الخاتم، فيقول:

امضي في طريقك
أيتها الروح الشرّيرة، ولا تسكني خيمتنا مطلقاً!
استحلفك بفضيلة الخاتم
وسلطة نبينا محمد المقدسة
وآمرك أنت وكل قوى الجحيم
ألا تُنزلي بنا البلاء!

[الفصل الثالث، المقطع الشعري الثاني عشر]

وتكشف هذه الفقرة عن مشاعر ثعلبة غير الكافية والمتذبذبة تجاه السحر، فهو يصنف الخاتم حسب معيار الفضيلة التصاعدي، الذي يسمو من محمد إلى الله عز وجل. ويدرك ثعلبة أن السحر لا يعد نقطة الانطلاق في سلم الفضيلة ذاك، بل هي الطبيعة الرعوية؛ أي خلق الله. ويبدو أن ثعلبة متشكك في قدرة الخاتم، ويتضح ذلك من خلال تردده في استعماله لينقذه من الخطر الذي يواجهه بالرغم من أنه يرتديه طوال الوقت. وعندما تستحثه لبابة ليستخدم الخاتم لإنقاذهما من الزوبعة الرملية، يجيب ثعلبه: «لا! ... هل سأفقد ثقتي في العناية الإلهية؟ هو الله القادر على إنقاذنا، أليس كذلك؟» (الفصل الرابع، المقطع الشعري التاسع والعشرون). وفي

الحال، يُعبّر ثعلبه عن فهمه التام لحقيقة الإرادة الإلهية: «... إن لم يشأ الله إنقاذنا/ فمساعدة الجن لنا ستضيع هباء» (المقطع الشعري التاسع والعشرون). لكن حتىّ هذه اللحظة، لا يتحرّر ثعلبة من سلطة الإغراء. فعندما يدفعه محارب إلى استرجاع الخاتم ليحقق الأول متعة خفية، يشعر ثعلبه مرة أخرى أنّ عليه أن يعتمد على قوة مشبوهة وخطرة:

باسم الله ونبيه! وقوته
النبيلة، فليخدم هذا الخاتم الصالحين! مستبعداً الشر،
فإن الله وثقتي به تكرّسه لهذا الهدف،
أعمال الشر لا تُبصر
الإرادة الفاضلة للسماء!

[الفصل التاسع، المقطع الشعري الثالث عشر]

وتوضح حادثة الخاتم إن الإنسان لا يمكن أن يتحرر من قوته تماماً، ما دام الأخير لايزال جزءاً من هذا العالم ومعرّضا لمصائده (التي تتمثل في القصيدة بمكائد السحرة). وفي هذه اللحظة الحاسمة للتضحية بالنفس والشهادة، وعندما يهجر الإنسان مكانه في الطبيعة، عندها فقط يرفض الإنسان أي تسوية مع الشر الناجم عن السحر.

ويؤدي ذلك إلى القول إن الخضوع لإرادة الله هي قمة إنجاز الوجود البشري. ولهذه الفكرة، وهي فكرة مألوفة لدى الديانات الرئيسة في العالم، أهمية خاصة في الإسلام. ومن هنا تُشتق كلمة «الخضوع»، وبالعربية أيضاً «الاستسلام» (Istislam) ويخضع ثعلبة وربما روديريك أيضاً (على النقيض من أبطال ساوذي الآخرين، الفاضلين المعصومين عن الخطأ، الذين لا يعيشون الصراع التراجيدي) لتجربة الابتلاء والتطهير معاً. وبالمفهوم المسيحي، يبرر ذلك على أساس عقيدة الخطيئة الأولى، التي تؤمن أن الأنسان إذا ما تُرِك ليعتمد على قدرته فقط لن يتمكن من تحقيق الخلاص. ويبتكر ساوذي الأحداث المرتبطة بالخاتم بكل براعة متخذاً بذلك موقفاً وسطياً بين مفهوم الخطيئة الأولى عند المسيحية ومفهوم العناية الإلهية في الإسلام، ويعتبر هذا الموقف الوقوع في الخطأ، مرحلة ضرورية لتطهير النفس، ودفعاً نحو المزيد من الخير (كما توضح الطريقة التي يعمل بها الخاتم). وتوضح الطريقة التي يُوفّق بها ساوذي بين الديانتين أو بالأحرى اكتشافه لأرضية مشتركة بينهما، عمقاً ملحوظاً نادراً ما نجده في الأدب العالمي.

ومثال آخر من شأنه أن يدعّم وجهة النظر تلك: فبينما تتطور رحلة ثعلبة، تزداد صعوبة

وتصبح أكثر قساوة وأكثر إيلاماً من ناحية جسدية. إلا أنه كلما ازدادت معاناته، ألهمه الله قدرة أكبر على التحمل: "من قادني إلى هنا، سيثبّت أقدامي/ لأتحمل البرد والجوع" (الفصل العاشر، المقطع الشعري الحادي عشر). وآخر صور الدعم الإلهي تظهر في هيئة طائر السيمورغ، طائر المعرفة الأزلي (الفصل الحادي عشر، المقطع الشعري الحادي عشر)، وهو طائر الطبيعة أو الطبيعة الخارقة، وليس تعويذه سحرية أو رُقية مثل الخاتم الذي يرشد ثعلبة إلى هدفه. ومن ثم، لا عجب أن الجزء الأخير من الرحلة يكتسب إيحاءات روحانية. ويحاكي ساوذي أمثلة إسلامية عدّة عندما يجعل بطله يعيش آخر طقوس التطهير. وكَمُخلِّص له القدرة على أن يغفر، يتمكن ثعلبة من أن يحاكي المسيح: إلا أنه يذكرنا في هذه المرحلة من مغامراته، برحلة "الإسراء والمعراج" التي قام بها النبي محمد. يطلب طائر السيمورغ مثلاً من ثعلبة أن يطهّر نفسه من خطاياه الدنيوية، في ينبوع الصخرة، وهذا تحديداً ما يفعله ثعلبة:

هناك، في ماء البئر البارد الصافي

يطهر ثعلبة نفسه من خطاياه الدنيوية

ويوجّه وجهه لله

ويحصّن روحه بالصلاة.

[الفصل الحادي عشر، المقطع الشعري الخامس عشر]

وبالطريقة نفسها، يُستدعى محمد من قبل مرشده، الملك جبريل، ليخوض طقس التطهير والصلاة قبل أن يستهل رحلته، ويزوّد جبريل محمداً بمخلوق أشبه بالحصان («البراق») ليصعد إلى السماء(33)، كما يُزوّد السيمورغ ثعلبة بمزلاجة ومركبة لا أجنحة لها. ويتلقّى محمداً في نهاية رحلته إلى السماوات، حيث يرى مشاهد ذات طبيعة نبوئية، تأكيداً على نبوّته، وبالمثل يصبح ثعلبة في نهاية رحلته خادم الله «المُطهَّر»: «عبدي، لقد أبليت بلاءً حسناً!».

[الفصل الثاني عشر، المقطع الشعري الحادي والثلاثون]

وفي الواقع إنّ كلمة «عبدي» هي المصطلح الذي يستخدمه القرآن للتعريف بالمكانة التي يحققها محمد خلال رحلته(34). وهكذا، وحتى في ذروة الأحداث عندما يتغلّب ثعلبه على الشر برفضه للانتقام واستبداله بالتسامح – بمعنى آخر، تبدو القصيدة هنا ذات طابع مسيحي أكثر من كونها ذات طابع إسلامي – يستمرّ ساوذي في التعبير عن عميق استجابته للإسلام.

المعتقدات والعادات الإسلامية فـي ثعلبة المفهوم الإسلامي لمرحلة ما بعد سقوط آدم

لقد أصبح واضحاً الآن مدى أهمية الإسلام كمصدر إلهام لساوذي بينما كان يكتب ثعلبة. لقد كان عمل ساوذي أكثر بكثير من مجرد مساهمة لتطوّر الشكل الأدبي المعروف بالقصة الشرقية. أصبحت ثعلبة وسيلة للتواصل مع طبيعة الإيمان الإسلامي في الغرب، وفي إنجلترا على وجه الخصوص. فالنص يُعالج الإسلام بجدّية العالِم مما ترك أثراً لا شكّ فيه على العديد من الشعراء الرومانسيين.

وتتضمّن ثعلبة والشروحات الملحقة بها مراجع عديدة للمعتقدات والعادات الإسلامية. ولا تطرح هذه المراجع الإسلام كبديل للمسيحية، بل هي في واقع الأمر تؤكد وتعزز عدداً من المعتقدات المسيحية. ويعالج أحد هذه المراجع قصة خلق آدم وطرده من الجنة كما تصفها الكتابات الإسلامية وبالذات القرآن. وعلى العموم لا يُبدي القرآن اهتماماً كبيراً بأسباب خروج آدم من الجنة بقدر ما يولي أهمية كبرى لنتائج هذا الحدث، مُلمّحاً بذلك إلى المخزون الغني للتفاصيل والأحداث التي وقعت بعد نزول آدم إلى الأرض، والتي نجدها في الأدب الإسلامي.

وعلى ما يبدو يعزز المنظور الإسلامي لقصة آدم إعتقاد ساوذي بوجود انسجام ضمني بين الإسلام والمسيحية. مثلاً تعتبر شبة الجزيرة العربية في ثعلبة المكان الذي ينفى إليه آدم وحواء بعد طردهما من جنة عدن. ومن ثم توصف مكة «كمكان يحتشد فيه الناس ويلتقون» (الفصل الأول، المقطع الشعري الخامس والعشرين) . ويؤكد ساوذي في شروحاته أن أهل مكة حافظوا، في العصر الجاهلي، على طقوس قديمة ترجع على الأقل إلى زمن إبراهيم الذي سكن المدينة وشيد فيها البيت المقدس، الكعبة (Câba) بمساعدة ولده إسماعيل. ويذكر القرآن هذه الأحداث في مواضع عدة، ويكرس سيل صفحات عديدة من مقاله: "الخطاب التمهيدي" لوصف هذا البيت المقدس وتاريخه. وإحدى فقرات هذا المقال جديرة بالاقتباس لتعلقها بالطريقة التي يرى فيها ساوذي العلاقة بين الإسلام والمسيحية:

كان معبد مكة مكاناً للعبادة، حظي بتبجيل العرب منذ أمد بعيد، وقرون قبل النبي محمد ... ويؤمن أتباع محمد أن الكعبة تضاهي عمر العالم: حيث يقولون إن آدم توسل إلى الله بعد طرده من الجنة، أن يشيد له بنياناً مثل ذلك الذي رآه هناك، ويطلق عليه بيت المرمر، أو البيت المعمور، والدرة، وإليه يمكن أن يوجه صلواته، ويمكن أن يقوم بتحويل مساره كما يفعل الملائكة ببيت المرمر.

وأنزل الله نموذجاً لذلك البيت ذي الستائر النورانية، ووضعه في مكة بشكل عمودي تحت البيت الأصلي وأمر البطريرك أن يتوجه نحوه في صلاته، ومكنه من التحكم في مساره بواسطة ورعه وتقواه. وبعد موت آدم، بنى ابنه شيث (Seth) بيتاً له الشكل نفسه، من حجارة وطين، وسيدمره الطوفان بعد ذلك، وسيعيد بناءه إبراهيم وإسماعيل استجابة لأمر الله، في مكان البيت القديم نفسه، وعلى غرار شكله الأول، حين يقوم الوحي بتوجيههم(35).

وتعزز حاشيتان لهذه الفقرة العلاقة بين الإسلام والمسيحية أيضاً. أما الأولى: يقول بعضهم إن بيت المرمر نفسه كان كعبة آدم، ولكونه تدلى من السماء، فإن الله رفعه إلى السماء مرة أخرى ليحفظه من الطوفان العظيم(36). أما الثانية: فتعبّر عن العلاقة بشكل أقوى:

لوحظ أن الكنيسة المسيحية البدائية اعتنقت إعتقاداً مماثلاً بالنسبة للقدس السماوية وعلاقتها بالقدس الأرضية: ففي كتاب القديس بيتر(St Peter) (وهو كتاب مشكوك في نسبته إلى مؤلفه) يفصح لنا القديس عما أوحي إليه. فبعد أن ذكر له المسيح قصة خلق السماوات السبع – يتضح من سياق الحديث أن محمداً لم يستنبط هذا الرقم – وخلق الملائكة، يبدأ بوصف القدس السماوية المعلقة فوق المياه التي توجد فوق السماء الثالثة، وتتدلى مباشرة فوق السماء الدنيا، بيت المقدس ...(37)

تتغلغل هذه النظرة (علاقة الإسلام بالمسيحية) دون شك، إلى أعماق قصيدة ثعلبة وبعد أن يقتبس ساوذي فقرة تصف مكة من كتاب وصف صادق لدين اتباع محمد وعاداتهم لجوزيف بت (Joseph Pitt) يكرّر ساوذي اقتباس فقرة أخرى من كتاب للرحالة الفرنسي دوسون (D'Ohsson) الذي يُورد وصفاً إسلامياً لحياة آدم بعد نزوله إلى الأرض. وهذه الفقرة مهمة أيضاً لأنها تعطينا فكرة عن العوامل التي شكلت رأي ساوذي في شبه الجزيرة العربية كمكان لتداعي المعاني والأفكار المسيحية:

بعد طرده من الجنة، وُضِع آدم فوق جبل قاسم (Vassem)، في الجزء الشرقي من الكرة الأرضية. أما حوّاء، فنُفيت إلى مكان يُدعى جدّة (Djidda) ويوحي بكونها أولى الأمهات (وهو ميناء جدة Gedda المعروف على ساحل شبة الجزيرة العربية). أمّا الأفعى (أي الشيطان) فنُبذت إلى أكثر الصحاري فظاعة في الشرق ... وتبع انحدار أبينا الأول، خيانة وعصيان كل الأرواح (الجن Djinn) التي انتشرت على سطح الأرض ... وبعد فترة من الزمن وبتوجيه من روح الله، سافر آدم إلى شبه الجزيرة العربية وتقدّم حتى وصل إلى مكة، ونثرت خطاه وفرة وخصوبة على كل جانب. وكانت بُنيته ساحرة، وقامته شامخة، وبشرته تغلب عليها السمرة، وشعره كثيف

وطويل ومتعرّج، وله شارب ولحية. وبعد انفصال دام مدة مئة عام، عاد لينضم إلى حواء على جبل عرافيت (Arafait) بجوار مكة، ولقد أصبح الجبل يُعرف بجبل عرفة (Arefe) ليعكس طبيعة الحدث (عندما ميّزت حواء آدم) ومن ثم فإن عرفة (Arefe) تعني مكان التّذكّر والتّعرف. واكتمل فضل الله على آدم بصنيع آخر لم يكن أقل أهمية، حيث أمر الله ملائكته بأخذ خيمة (Khayme) من الجنة ونصبها في المكان الذي شُيّدت عليه الكعبة (Keabe) في ما بعد. وتُعدّ هذه الخيمة من أكثر المعابد قداسة، وأوّل ما شُيّد لعبادة الله الخالد من قبل الإنسان الأول وذريته. وكان شيث أول مؤسس للكعبة، في المكان نفسه الذي نصبت فيه الملائكة الخيمة السماوية، حيث قام شيث بتشييد صرح من الحجارة كرّسه لعبادة الله الخالد(38).

اعتمد دوسو في الأغلب على القرآن وعلى الأعراف المتعلقة بتأسيس مكة. وهكذا أعطى دوسو، ساوذي شعوراً قوياً بأهمية مكة للدين المسيحي. ويقول ساوذي في إحدى حواشيه إن النبي محمداً أدرك القداسة القديمة لهذه البقعة (مكة) ولذلك حظيت بتبجيله. ويضيف قائلاً بقناعة شديدة: "لقد دّمر محمد جميع خرافات العرب إلا أنه وجد نفسه مُلزماً بتبنّي احترامهم القديم والرّاسخ لبئر زمزم والحجر الأسود، ثم يتحوّل جلّ احترامه للبيت المقدس في مكة" (39).. ولا يتضّح لنا إن كان ساوذي يؤكد زعمه بوجود علاقة بين الإسلام والمسيحية من خلال توضيح احترام النبي محمد لعاصمة الدين المسيحي، إذ تُعزّز عبارته بهذا الشأن وجهة نظره التي تعتبر محمداً نبياً مسيحياً في الأصل إلاّ أنه، بسبب ضرورات محلية، يتحوّل عن المسيحية دون أن يقصد ذلك.

ويتجلّى اعتماد ساوذي على الرؤية الإسلامية لقصة آدم، في جانب آخر من القصة، ولاسيما في الوصف القرآني للصراع بين آدم وإبليس الذي يرجع إليه في قصيدته ثعلبة:

رفض إبليس أن ينحني لآدم
رجلٌ صاحب قامة جميلة مثل نخلة شاهقة
صنعته يد الخالق
غير ماكرٍ ونقي ...
من ضلع امرأة
وينافس سلطة إبليس؟

[الفصل الثاني، المقطع الشعري الثالث عشر]

وتعدّ هذه الفقرة واحدة من بين عدّة أخر في القصيدة، تمثل جميعها الصراع بين الإنسان والشيطان أو بين الخير والشر. وتعتبر الأسطر السابقة خلاصة آيات قرآنية عديدة تصف المواجهة الأصلية مع إبليس. وبعض هذه الآيات:

﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِنْ طِينٍ * فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ * فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ * إِلَّا إِبْلِيسَ اسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ * قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالِينَ * قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ *قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ * وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِي إِلَى يَوْمِ الدِّينِ * قَالَ رَبِّ فَأَنْظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ * قَالَ فَإِنَّكَ مِنَ الْمُنْظَرِينَ *إِلَى يَوْمِ الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ * قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ * إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ ﴾ (ص، 71 - 83) (40).

لقد درس ساوذي الآيات السابقة بعناية كبيرة ويتضّح ذلك من خلال تفصيل صغير: استبداله لكلمة «يعبد» (Worship) التي استخدمها سيل، بكلمة "ينحني" (Stoop) [انظر إلى السطر الأول من الاقتباس السابق، الفصل الثاني، المقطع الشعري الثالث عشر]. في الحقيقة، من الخطأ أن نترجم الكلمة العربية "سجد" (Sajada) إلى "عَبَد" (Worship)، بالرغم أن سيل يُوجّه القارئ إلى إحدى شروحاته ليفسر ما فعل، فيقول:

«إن الكلمة الأصلية [«عبد» "Worship"] تشير بشكل مناسب إلى سجود الشخص حتى تلامس جبهته الأرض، وهو أكثر المواضع تواضعاً لإظهار الافتتان بالذات الإلهية فقط، ولكن، أحياناً، كما نجد في سياق الآيات نفسه، تُعبّر الكلمة عن عبادة مهذبة أو إجلال، يظهره الشخص لمخلوقات أخرى»(41).

إلاّ أن هذه الفكرة لا يمكن أن يدعمها القرآن الكريم، لأنه يُقر أن العبادة لله وحده وليس لأي مخلوق أو شيء آخر.

هنالك نقطة إضافية تستحق الاهتمام لأنها تتعلق بالمقطع الشعري السابق (الفصل الثاني، المقطع الشعري الثالث عشر). يرفض ساوذي فكرة أن آدم كان ذا قوام ضخم، ويعتبر هذا الوصف، الذي ذُكر في بعض المصادر البدائية، غير دقيق. ويقتبس ساوذي بعض هذه المراجع التي تقول إن «نبيهّم ... يؤكد أن آدم كان طويلاً كنخلة شاهقة»(42)، وعلى أية حال يتبنى ساوذي هذه الأسطورة عند الإشارة «لرجل يتمتع بقامة جميلة مثل نخلة شاهقة». من الملفت للنظر، أن ساوذي، صاحب المشاعر المسيحية الصارمة والذي كان بإمكانه أن يستغل فرصة كهذه لتأكيد

مشاعره تلك، يختار كلمة أكثر إخلاصاً للنصّ الإسلامي الأصيل. ويُشير ذلك إلى أن الشاعر ساوذي كان واسع الخيال وأكثر انفتاحاً على الإسلام من العالم سيل.

ولا يُعدّ مبالغة أن نقول إن ساوذي اقتنع أن الإسلام، بالرغم مما يشوبه من «الخرافات»!! انبثق من مصدر الإنجيل نفسه ولا يمكن أن يكون ساوذي أكثر وضوحاً مما هو عليه، كما نرى في افتتاحية قصيدته. ويُمكن أن نستنتج من استغلاله الرائع للمعلومات عن الدين الإسلامي، في قصيدة ثعلبة وشروحاتها، وفي رسائله ومذكّراته، أنه قدّر بشكل سامٍ مفهوم الإيمان في الدين الإسلامي وأخلاقياته ومبدأ التوحيد.

الحتمية فـي الإسلام

لقد رأينا سابقاً بعض إعجاب ساوذي بروح الاستسلام للقدر التي تهيمن على الأشخاص الصالحين في ثعلبة ويعتبرها ساوذي دلالة على الإيمان الأصيل(43). و نجد أصول هذه الفكرة في التقليد الإسلامي والمسيحي على حدٍّ سواء. تحتوي ثعلبة، على سبيل المثال، على صفحات عدّة تزخر بمفهوم الحتمية الإسلامية. ويقول أعرابيٌّ لثعلبة: «اختارك القدر / أيها العربيّ الشاب! عندما كتب على جبينك / لقاؤنا هذا في هذه الليلة». ويتحوّل الإيمان بأنّ قَدَرَ الله لا يمكن تغييره إلى فكرة مهيمنة تتكرر في قصيدة بطلها يخضع للقدر الذي يختاره لمهمة مقدسة. وهنا أيضاً نميز بوضوح مشروع ساوذي لتوليف فكرتين: يجمع قدر ثعلبة البطولي بشكل بارع الحتمية الإسلامية والبطولة الملحمية (المسيحية). في السياق الإسلامي، تفسر الحتمية بالإيمان الراسخ، وأن كلّ ما قضى به الله عز وجل لأنبيائه واقعٌ لا محالة. ويُعرَف ذلك بالاعتماد على الله (التّوكّل tawakul) وتُعبّر ثقة ثعلبة في النتيجة الإيجابية لرحلته عن مفهوم التّوكل ذاك:

رفع يديه إلى السماء
«أليس هناك رب يا عنيزة؟
لدي الطلسم، الذي يُحصّن من يحمله
فلا تتمكن أي قوة أرضية أو أي قوة شيطانية
شريرة من تدميره
تذكري، القدر
ميّزني عن بقيّة البشر!».

[الفصل السابع، المقطع الشعري الثاني عشر]

وتعزّز إحدى شروحات ساوذي فكرة كون الإسلام مصدر إلهام هذه الفكرة:

يؤمن أتباع محمد أن الأحداث المقدرة للإنسان في حياته، محفورة على جبينه برموز سماوية لا تراها عين بشر ويستخدمون كلمة نصيب (Nusseb)، أو المكتوب، للتعبير عن القدر، والأغلب أن محمدا تبنّى هذه الفكرة من عهد المختار (The Elect)، وهي مذكورة في سفر الرؤيا(44).

ويعتمد المعنى العام للاقتباس السابق على مراجع مصادق عليها، لكن يبدو أنّ ساوذي وأسلافه من المستشرقين لم يكن لديهم منفذ لمراجع موثوقة في تفسير سياق هذه العقيدة. المثل الذي يُلمّح إليه ساوذي، يقول بالعربية الحديثة: "المكتوب على الجبين، تراه العين"، ولا يُمكن تفسيره حرفياً، ولعلّ ساوذي خُدع بحرفيّة المستشرقين التقليديين، وإن كُنّا نشك أنه أدرك ذلك، فنجده يستشهد بقصة مقتبسة من ترجمة لسرد شعبي هندي بعنوان، أيين أكبري ***(Ayeen Akbery)***. وتخبرنا القصة عن وزير مخلص، يقوم الأمير الكشميري راجا شندر (Rajah Chunder) بطرده من منصبه وصلبه بسبب إشاعات مُغرضة تتّهمه بالتآمر والخيانة. وتحكي لنا القصة أنه بعد إعدامه بوقت قصير:

عندما مَرّ قرين الوزير(مرشده الروحي) بجانب جثته، قرأ ما قُدّر على جبينه: أنّ الوزير يجب أن يطرد من منصبه، ويُسجن، ثم يصلب، ثم بعد كل هذا، يحيا من جديد ليحكم المملكة؛ ... وفي إحدى الليالي، اجتمعت الأرواح الأثيرية معاً، وأعادت الجسد الميت للحياة عن طريق الاستخدام المتكرر لتعويذة ما. ثم صعد الوزير إلى العرش! ولكن سرعان ما تخلى عنه، لأنه احتقر الأبهة وحياة الترف الدنيوية(45).

تعكس هذه القصة إيحاءات سياسية قوية، إلاّ أن المغزى من إصرار ساوذي على سرد بدائي يحمل في طياته الكثير من الخرافات، هو محاولة إبراز اللّون الإسلامي المُميِّز للنصّ.

تُعبّر قصيدة ساوذي بشكل رائع عن روح العصر بتصويرها لإيمان المسلمين بالقضاء والقدر وتقبّلهم للضّراء، كجزء من قدر الله. فعلى سبيل المثال، في بداية القصيدة، لا تحتجّ زينب، والدة ثعلبة على مقتل زوجها وأبنائها السبعة:

رفعت عينيها الدامعتين إلى السماء

«يا الله، إرادتك نافذة!

هذا التدبير الإلهي، يُعبّر عن إرادتك

إنني أتألمّ ولكنني لا أتذمر
سيأتي يوم تنجلي فيه الظلمة
وعندها، يا إلهي، سأدرك
سبب ابتلائك لي، وأنت الرحمن الرحيم».

[الفصل الأول، المقطع الشعري السابع]

إن خضوع زينب مبنيّ ببساطة على إيمانها بالعناية الإلهية التي نتلمسها في الوجود، ونجد هذه الفكرة أيضاً في العرف المسيحي، لكنّ اكتمال – وربّما التّعصب لـ – خضوعها يحمل علامات ذات طابع إسلامي كما يرى ساوذي. في الواقع، المصير مبدأ هام في الإسلام فهو مسطور في اللوح المحفوظ، ويحدّده الله عز وجل و إذا احتجّ الإنسان على قدره، فذلك عملٌ فيه جحود وتحدٍّ للذّات الإلهية. ومن ثم، نجد دوراً تنافسيّاً جديداً للسحرة في قصيدة ساوذي. فبينما ينشغل السحرة في تحقيق القوة، يسعون أيضاً إلى تغيير ما كُتب في اللوح المحفوظ. ويزجّهم هذا العمل اللاّورع في تناقض واضح، فعلى غرار سيدهم، إبليس، يدركون جميعاً قوة الله وقدرته. تخاطب المشعوذة خولة، مثلاً، أتباعها من السحرة فتقول:

يمكنكم أن تقوّضوا بيوت الشر
يمكنكم شق صخرة
أو زعزعة أسس الأرض
ولكن لا يمكنكم المساس بكلمة الله:
لا يمكنكم تغيير حرف واحد
مما سطّرته إرادة الله.

[الفصل الثاني، المقطع الشعري الثالث والعشرين]

ويقتنع السحرة أن الله قادر على حماية عبده ثعلبة بوسائل أكثر قوة وفاعلية. يصف لنا عقبة، أحد هؤلاء السحرة، كيف ذبح حُديرة وسبعة من أبنائه: «ضربت ثماني ضربات، ثماني ضربات في عقر داره / وما احتجت أن أهجم مرة أخرى»، وبينما كان على وشك أن يوجه ضربته إلى ثعلبة:

ارتفعت غيمة كثيفة لا يمكن اختراقها،
غيمة سَخِرت من عيني الباحثتين
كنت على وشك أن أختبرها برأس الخنجر،

ولكنّ شيئاً ما ثبّط خنجري:
صوت ينادي،
يا ابن جهنم، توقف! إنك لا تقدر على تغيير
ما كتب في اللوح المحفوظ.

[الفصل الثاني، المقطع الشعري الثامن]

وتُنقذ قوة الله المتمثلة في هيئة قوى طبيعية، ثعلبة من الدمار مراراً. وتُسخَّر كل الطبيعة لخدمة الأهداف الإلهية لحماية ثعلبة، مثل: الغيوم، وريح السموم، والعواصف الرملية المُهلكة، وهكذا، وهي جميعا تُستدعى لإنقاذ ثعلبة، وفي هذا المقام، لا ينسى ساوذي الأعراف الغربية. فإذا نظرنا إلى الجوانب الإسلامية من منظور مختلف، فهي أيضا تُعبّر عن فكرة رئيسية في الأدب الرومانسي ، إذ يتصرّف البطل مباشرة بوحي من الطبيعة متمتّعا بقدرتها على حمايته. فإيمان ثعلبة، على سبيل المثال، يُعزَّز باستمرار من خلال مراقبته لعوامل الطبيعة التي تُطيع إرادة الله وتنفذها:

... غيمة
من جرادٍ، عبر حقول قفراء
من سوريا، تطوّق الطريق بأجنحتها
«عجباً! كيف تُطيع المخلوقات
القدر المكتوب!».

[الفصل الثالث، المقطع الشعري التاسع والعشرين]

يمزج قانون الدعم هذا، كل ما خلق الله، كما نفهم من تفسير مُعاذ لغيمة الجراد:

«انظر إلى الجيش الجرار!». صرخ معاذ ،
«يتقدّم كضريرٍ، يحفّزه
القدر الأعمى.
وبجانبنا طيور، طيور مهاجرة تُرحّب بنا،
انظر! تحلّق فوق الجراد الذي يُجسّد المضيف
ثم تتابع طريقها، وتتسكع عند مؤخرة الجيش
و جناحي الجيش الهزيلين والمنتشرين،
تستمتع بوليمتها! هل تعتقد

أن رائحة الماء المميزة لمسجد في سوريا
رشها شيخ لإتمام شعائر ومراسم مُرائية، لكنها تبدو رائعة،
تخدع العامة، جذبت ذاك الجراد
من خراسان؟ الله يقرّر
أن يتحول هذا الحشد إلى عقاب للإنسان
ومُقدّر له أن يلتقي بالطيور:
كلاهما أداة سلبية
أمام إرادة الله الفعّالة،
هو الوحيد المُحّرك للأشياء، وبإرادته ينشأ كل شيء.

[المقطع الشعري الحادي والثلاثين]

وهنا يلتقي المذهب الرومانسي للروح (Romantic animism بمعنى أن للطبيعة هدفاً أخلاقياً) مع مذهب الحتمية الإسلامية، وتشير الفقرة السابقة ذات النبرة الورعة، إلى العديد من الآيات القرآنية التي تصف خلق الله لكل ما هو موجود في السماء والأرض كجنود تُسخَّر لتنفيذ إرادته(46)[×].

نرى من استجابة ثعلبة لموت والدته توضيحاً آخر لهيمنة مفهوم الحتمية المُنبثقة من الإيمان، على القصيدة. عندما يهّم عزرائيل، ملك الموت، بقبض روح والدته المحتضرة، يطلب ثعلبة الشاب منه أن يقبض روحه أيضاً. لكن عزرائيل يجيب:

«لم تحن ساعتك بعد.
يا بن حُديرة، اختارك الله
لتنفيذ إرادة السماء، ...
فلْتحيَ! وتذكّر أنّ القدر
ميزك عن البشرية!».

[الفصل الأول، المقطع الشعري الرابع والخمسون]

× إن الآية التي يقتبسها المؤلف بالانجليزية "The armies that execute his will" والتي يشير فيها الى قدرة الله على تسخير مخلوقاته لتنفيذ إرادته هي برأيي ترجمة غير دقيقة للآيات التالية من سورة النمل: "وَإِذَا وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيْهِمْ أَخْرَجْنَا لَهُمْ دَابَّةً مِنَ الْأَرْضِ تُكَلِّمُهُمْ أَنَّ النَّاسَ كَانُوا بِآيَاتِنَا لَا يُوقِنُونَ" (النمل، 82) وكذلك "وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ" (النمل، 17). (المترجم)

تتحول السطور الأخيرة في هذا الاقتباس إلى عبارة تتكرر طوال رحلة ثعلبة. ويكشف تكرار القصيدة للحديث عن القدر والحتمية عن مدى أهمية هذا الموضوع عند ساوذي. وكما تشير استجابته للموضوع بكل وضوح، فالحتمية تلعب دوراً هاماً في خلق مُصالحة بين الفرد والغموض المرتبط بالخير والشر الخاضعَين للإرادة الإلهية.

العقلية العربية

إنّ إعجاب ساوذي بالبرّية العربية - والتي عَرف عنها الكثير من كتب الرّحالة - يقوده إلى الإعجاب بالبدو الرّحل وعقليتهم الناتجة عن بيئتهم: وقبل أن نوضّح كيف يصوّر ساوذي العقلية العربية في ثعلبة، من الضروري أن نلاحظ أنه، مُقلِّداً العديد من المستشرقين في القرن الثامن عشر، لا يحاول أن يُميِّز بين مفهوم الإيمان في الإسلام وأساطير الجاهلية. ويؤدي ذلك بالفعل إلى الاعتقاد أن الإسلام احتوى على الكثير من المعتقدات البدائية أو حتى جرعة قوية من الوثنية. وليس من الصعب علينا تتبعّ مدى تأثر ساوذي بهذه الافتراضات الخاطئة.

فعلى سبيل المثال، في إحدى شروحاته عن مفهوم الألوهية عند قوم عاد، يكتب ساوذي: «عبد قوم عاد أربعة أصنام. الساقية التي تجلب المطر، والحافظة التي تحفظ الرّحالة، والرّازقة التي تمنح الطعام، والسالمة التي تشفي من المرض»(47). ولقد أخذ ساوذي هذا الاقتباس من ديربوليه (d´Herbelot) ليوضحّ اعتماد العرب المعتقدين بالخرافة، على هذه الأصنام التي قاموا بتأليهها. واعتمد ساوذي كذلك على مستشرقين آخرين أمثال فولني (Volney)، دوسو (D´ohsson) ونيبور (Niebur)، فقد حاولوا تفسير "العقلية العربية" كنزعة عملية نحو تحدي البيئة وكل ما هو مفيد فيها. هذا النوع من "الوثنية"، انتشر في كتابات العصر الرومانسي وأصبح صفة معيارية للعرب القدماء والمسلمين المحدثين على حدٍّ سواء.

وكثيرا ما يقتبس ساوذي من كتب الرحالة وبالذات تلك التي تصف الحيوانات والطيور التي تُبجّل لفوائدها. فالناقة، على سبيل المثال، مهمة جداً في الصحراء العربية لدرجة أنّ - طبقاً لإقتباس غير معروف المصدر - "بعض العرب الوثنيين كانوا يأمرون بربط نوقهم بجوار أضرحتهم، فتُترك بدون طعام أو شراب، حتى تنفق فتلحق بصاحبها إلى العالم الآخر حتى يركبها عندما يُبعث مرة أخرى بعد الموت، وإلا اضطر العربي إلى السير على قدميه مما يُعتبر أمراً مُشيناً ومُعيباً "(48). ويجد ساوذي تأكيداً لهذه الفكرة السخيفة في مقال سيل: « أكّدَ الجميع أنّه عندما يُبعث الأتقياء، سيجدون جمالاً بيضاء مُجنّحة بانتظارهم، ذات لجام ذهبيّ. وهذه بعض بصمات عقيدة العرب القدماء»(49).

في الواقع، لا يوجد مطلقا أساس لهذا الاعتقاد في الأعراف الرئيسة للعقلية العربية والإسلامية. ومن ناحية أخرى، فإن جُلّ اهتمامنا هنا أن ساوذي يُصادق على هذه الفكرة السخيفة في شروحاته وليس في قصيدته، والقصيدة تُخبرنا أن سبب نجاة أسود من مصير ساكني إرم، أنه لم يستطع تحمّل التضحية بناقته المفضّلة التي كانت لوالده من قبله، عبر ممارسته طقوسا معينة في جنازة والده:

نُفّذت مراسيم الجنازة كما يجب،
رَبطنا ناقةً بجوار قبر أبي
وتركناها هناك تحتضر
وعند البعث
سيحيا كلاهما معاً.
مَرَرْتُ بجوار قبر أبي
فسمعت أنين الناقة،
لقد كانت المفضّلة عنده،
حملتني على ظهرها وأنا طفل رضيع
وهي أول ناقة تعلّمتُ ركوبها
أضلاعها هزيلة من شدة الجوع، وعيناها
شاحبتان كالموتى، غائرتان وباهتتان،
حدّقت في وجهي،
لقد أثّرت في عواطفي ... ماذا لو كانت إنساناً؟
فكّرتُ، فلم أجد أحداً بجواري، ففككْتُ قيدها
وقُدْتها نحو الحرية والحياة؟

[الفصل الأول، المقطع الشعري السابع والعشرون]

إنّ الدوافع الإنسانية الفنية بالتّعاطف، التي تتضحّ بقوة في اختيار التفاصيل («أنين» الناقة، والرّابطة العاطفية بين الإنسان والحيوان تظهر من خلال تبادل النظرات)، تغمر وتهيمن على عقيدة البعث. وهنا يرفض الشاعر ثقافته المغلوطة التي يُمكن أن يحصل عليها من مصادر أخرى. فالعيش مع الحيوانات يعني أن تجعلهما جزءا من حياتك. وهذه حقيقة حتى بالنسبة للنّسر.

ويجد ساوذي تأكيداً لهذه الفكرة المتعلّقة بفائدة النسر، عند نيبور. وهو أمر تعلّمه الأخير خلال رحلته إلى شبه الجزيرة العربية: «النسر نافع ومفيد في شبه الجزيرة العربية، فهو ينظّف الأرض من الجيف [و] يقضي على فأر الحقل»، ويختم نيبور قائلاً: «حفّز هذا الدور الهام قدماء المصريين على تقديس هذا الطير، وحتى في الوقت الحاضر، يُعتبر قتله غير قانوني في الدول التي يعيش فيها» (50)، ويُخبرنا سونيني (Sonnini) عن قصة متعلقة بهذا الموضوع، يقتبسها ساوذي في إحدى شروحاته للفقرة التي تصف الهيئة البدوية المميّزه لثعلبة "وكلبه الذي يقف بجانبه": "يهتم البدو بهؤلاء الخدم المفيدين، ويُظهرون إعجابهم بهم، فقَتلُ كلبِ البدوي يعني المخاطرة بحياتك" (51).

يُوضّح مستشرقو القرن الثامن عشر أمثال فولني ونيبور أنّ معتقدات العرب هي ردّ فعل تجاه البيئة الطبيعية حيث كانوا يعيشون وعليها يعتمدون. وأحد الأمثال الشائعة هو مشهد السراب في الصحراء، الذي يُوصف بشكل متكرر في أدب الرّحاله الذي يتحدث عن الشرق الأدنى. يمثل السراب إحدى الظواهر الطبيعية العديدة، التي تساهم في تحرير الخيال لينغمس في هروب وهمي من صعوبات الحياة البرية القاسية. ويبدو ساوذي معجباً بهذه الفكرة حين يستغلّها بنجاح في ثعلبة وأعمال أخرى ليُعبّر عن التناقض العميق بين الحقيقة والحلم. وتزخر شروحات ثعلبة بإشارات إلى هذه الظاهرة، مشتقة من تقارير مفصّلة مستقاة من المصادر مباشرة، كشوو (show) مثلا؛ أحد أوائل المستكشفين:

أي جزء من هذه الصحاري، إن كان رملياً ومستوياً، فهو مناسب للمراقبة الفلكية تماما مثل البحر الذي يبدو من مسافة قريبة كتجمّع ماء. وبالمثل فلقد كان مثيراً للدهشة أن نلاحظ، كيف تظهر الأشياء مُكبّرة بطريقة رائعة داخل هذا الجزء من الصحراء، تماما كما تبدو الشجيرة كبيرة مثل شجرة، وقطيع من الدّيوك المخصية يبدو خطأً مثل قافلة من الجمال. وما يظهر لنا كتجمعّ ماء، يبدو دائما أقرب للنّاظر بربع ميل. أمّا الحيز الذي في المنتصف فعادة ما يتوهج بفعل الحركة الإهتزازية المتموجة الناجمة عن التدفق السريع للأبخرة والغازات بفعل التأثير القوي للشمس(52).

يحوّل ساوذي هنا الوصف ببراعة، إلى صورة معقّدة تصف العطش حرفيا، الذى يُعبّر مجازياً في هذا السياق عن العطش الروّحي:

... طويلاً عطشهم المُلِحّ
كافح مذعوراً، وتوهج خوفاً......

لا تزال ذات الشمس الحارقة! ما من غيمة في السماء!
الهواء الساخن يرتجف والسديم المُتقد
يطفو فوق الصحراء، وتظهر
مياه بعيدة، تسخر من انزعاجهم.

[الفصل الرابع، المقطع الشعري السابع والعشرين]

تحمل هذه الفقرة تشابهاً كبيراً لآيات قرآنية، حيث يستخدم القرآن صورة السراب للتعبيرعن مصطلحات روحية. تُوصف أعمال الكفرة في القرآن على النحو التالي: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا﴾ (النور،39) (53). وبالطبع، ينتهز ساوذي الفرصة ليُورد تعليق سيل على الآية السابقة، فيقول الأخير: «تدل الكلمة العربية سراب (Serab) على مشهد وهمي، يُرى في الدول الشرقية، في المناطق الصحراوية عند الظهيرة، يشبه بحيرة كبيرة متحركة، ويُسببّه انعكاس أشعة الشمس" (54).

وتُضيف خبرة نيبور بهذه الظاهرة الطبيعية بُعداً مثيراً، ولذلك يقتبس ساوذي قول نيبور:

«أحد الأعراب الذين رأيناهم من بعيد، والذي كان يركب ناقة، بدا لنا كعلو البرج، وكأنما يتحرّك في الهواء. في البداية، كان هذا بالنسبة لي مشهداً غريباً، وعلى أية حال، كان بسبب انكسار الضوء. فالناقة التي يركبها العربي كانت كبقية النوق تلمس الأرض. لم يكن هناك أي شيءخارق للطبيعة في هذه الظاهرة. وبعد هذه التجربة، رأيت مشاهد أخرى شبيهة بهذه تماماً في البلاد الجافة(55).

تم تتابع شروحات ساوذي حيث يقتبس في الموضع المناسب تماماً، بيتاً شعرياً يصف السراب، للشاعر الحارث بن حِلزة (Alhareth Ibn Hilzah)، مؤلف أحد المعلقات السبع الشهيرة في العصر الجاهلي: حيث يقول: «لم يغرّوكم غروراً ولكن / رفع الآلُ شخصهم والضَحاءُ»؛ أي: « لم يفاجئوكم ولكن أتوكم وأنتم ترونهم خلال أبخرة السديم ، حتى كأن السراب يرفع أشخاصهم لكم» (56). إن مقارنة هذه الفقرات المختلفة هي دلالة على معرفة ساوذي الواسعة وانسجامه معها. ولعلّ الأمر المثير للإعجاب قدرة ساوذي على دمج الفقرات في شعره. مثلاً تحاول الساحرة لبابة المتنكرة في هيئة رجل كهل دفع ثعلبة إلى الشك في حقيقة عقاب الله للملكين ماروت وهاروت:

أي بني، لقد رأيت المسافر في الرمال
يمشي عبر الضوء المشوّش في يوم قائظ عند الظهيرة،

يبدو ضخماً كالسلالة العملاقة في الأزمنة الغابرة
وناقته، أكبر من فيل ضخم،
ذات حجم هائل ...
ألم تتخيّل من قبل، عند الشفق،
أشياء مألوفة تتحوّل إلى أشكال غريبة
ذات هيئة غير مألوفة؟
عندما ترى الأشياء من مسافة عبر سديم الخوف،
تبدو مشوّهة، تخيف وتصدم،
المشهد المُنتَهك ...
تُخبرنا الحكايات الأسطورية ببراعة،
الحكمة تتجسد في السماء.

[الفصل الرابع، المقطع الشعري التاسع]

تزوّدنا هذه الفقرة بفكرة رائعة عن طريقة عمل خيال ساوذي المبدع. من الواضح أنه يُسهب في وصف السراب والظواهر المرتبطة به لأغراض بلاغية: يُحاول الشيخ أن يُقنع ثعلبة أنّ حكم الله غير حقيقي من خلال فكرة السراب. إلاّ أن طريقة استغلال ساوذي لكلام الشيخ تبدو أقل وضوحاً. يتحدّث الشيخ عن تجربة مألوفة («مشهد مألوف») ثم ينتقل إلى تجربة أكثر خطورة («أشكال غريبة / ذات هيئة غير مألوفة»)، ومنها ينتقل إلى «التشوّه»، الذي يُحدثه الخوف . وعلى أية حال، يخلق العمق الناتج عن التحوّل التدريجي من صورة إلى أخرى تأثيراً يؤكد مفهوم الوهم، وكأنمّا يُفعِّل ما يسعى أصلاً إلى إنكاره. بمعنى آخر، تتحوّل فكرة أن حكم الله سراب في حد ذاتها، إلى وهم فعلي، وهكذا فإنها تُبطِل نفسها بنفسها.

لكنّ السراب ليس مجرد صورة خادعة لأمر مجهول أو وهم ما، فساوذي يتمكن من تطويره إلى تأثيرات إيجابية لافتة للنظر. ففي الأجزاء الأولى من القصيدة، يُراقب مُعاذ وابنته عنيزة رحيل الشاب ثعلبة مع شروق الشمس:

فجر النهار، يتمدّد الشفق المتوهج
وترتفع الشمس، وكإله
تجول في السماء المبتهجة
يرقب معاذ الكهل، وابنته، من خيمتها

الشاب المغامر،
شكل داكن يتحرّك فوق الرّمال
صورته تتقلّص، وترتجف في دموعهما.
رؤى جريئة
تُسلّي دربه الوحيد،
وأحياناً، يتذكّر خيمة معاذ،
يسترجع العقل المُكره
الخيال، يضيق ذرعاً بالأفكار المؤلمة
ويتخيّل سعادة الترحيب بعودته.
تابع طريقه بصحبة تلك الأحلام
وكُلّ حلم
تُشكّل عنيزة جزءاً منه،
والأمل والذكرى تخلقان فرحة مختلطة.

[الفصل الرابع، المقطع الشعري الرابع]

إن كانت صورة ثعلبة، أشبه بالسراب، إذ هي تبدأ «بالارتجاف»، فهذا ليس بفعل ضوء الشمس والمسافة، بل أيضاً بسبب تأثير المشاعر، فصورة ثعلبة تتكسّر من خلال دموع معاذ وعنيزة. يُتابع ثعلبة رحلته مُحمّلاً بآمالهما وخوفهما عليه. وتأثير السراب هنا روحاني يهدف إلى تعزيز قيمة الشاب في عيون كلٍّ من معاذ وعنيزة (وكذلك في عقول القُرّاء). ولكنّ المفارقة، أن لثعلبة أيضاً رؤىً خاصة به مثل هدفه («الجريء») وحب عنيزة له («الخيال»). أما حلم ثعلبة، الذي يتراءى له المستقبل ويسترجع الماضي في آنٍ واحد، ويواجه المستقبل بشجاعة لكن دون أن يحد من ضياع الماضي، فهو علامة على عظمته وجدّيته كرجلٍ يتبنّى مصيراً معيناً. ومن ثم، يصبح السراب وسيلة غير مباشرة للتعبير عن هذا الحلم البطولي.

لقد ساهم تفاعل العربيّ مع بيئته الطبيعية في تعريف «العقلية العربية» كمفهوم ضيق يُوحي باستعداد العربي إلى التنازل دائماً، وتقديم هذا التعريف للرّحالة الغربيين في تلك الفترة. وعلى أية حال، يحقق ساوذي تأثيراً مغايراً عندما يبدأ الفكرة. بمعالجة الفكرة نفسها. ويُعزى ذلك إلى أن شخصياته العربية الخيالية ليست مجرد شخصيات بدائية تؤمن بالخرافة، وانما شخصيات مثقفة قادرة على معايشة التجربة الروحية. ولهذا السبب، لا تُعَدّ بيئتها مُقيَدة، بل تتحول إلى مصدر

للصور الفنية التي تعكس مدى تعقيد الشخصية العربية وعمقها ، فضلاً عن أنها تعكس طموحاتها. وبالتالي فإن مزج كل هذه العناصر في شخصية العربي البدوي (ورعه، روحانيته وبساطته) هو ما يجعل هذه القصيدة فريدة من نوعها مقارنة بقصائد رومانسية أخرى تعالج الموضوع نفسه. ويُعدّ ذلك، حقيقةً، مثالاً آخر على مساهمة ساوذي المُتميّزة في الأدب الرومانسي.

ثعلبة وإحياء الحضارة الأوروبية

الإسلام وإحياء الحضارة الأوروبية

يُستخدم الإسلام في ثعلبة كأنموذج لتجديد وإحياء الحضارة الأوروبية. أدرك ساوذي ببصيرته الثاقبة التي تمتّع بها عدد قليل من المستشرقين، أن الإسلام دين ذو مبادئ أخلاقية عميقة واستحسان جدير بالاعتبار. ودفع ذلك ساوذي إلى استخدام بصيرته تلك لاستكشاف قوى دينية وسياسية جديدة فاعلة في مجتمعه آنذاك. إن هدف ساوذي «سياسي» على نطاق واسع إذ يرى ساوذي في الشرق وسيلة لتحقيق انبعاث روحي لأوروبا والحضارة الأوربية، على غرار معاصريه من المفكرين الأوروبيين.

تعرض قصيدة ساوذي نزعة هامة في الحركة الرومانسية، يصفها لنا م. هـ . إبرامز (M. H. Abrams) "كعودة إلى الدراما الصارمة، وغموض ما وراء المنطق في القصة أو العقيدة المسيحية واسترجاع للصّراعات العنيفة وقَلْب مفاجئ للحياة الداخلية المسيحية، وتفعيل لأقصى حدود التدمير والخَلق، والجحيم والجنة، والنّفي ولمّ الشمل، والميلاد والبعث ما بعد الموت، والاكتئاب والبهجة، والفردوس المفقود والمستعاد" (57). أما في حالة ساوذي، فإنها عودة أقلّ ما تكون نحو الدراما الأصلية المسيحية بل هي عودة إلى أخلاقياتها الأساسية. ولقد عمل الإسلام كوسيلة لإحياء الأخلاقيات المسيحية التي سعى ساوذي إلى إعادة تشكيلها وإلى - لنستعير هنا عبارة من إبرامز - «جعلها ... مقبولة فكرياً وتوثيق صلتها عاطفياً بصلب الموضوع ...»(58).

بينما اعتبر ساوذي الإسلام في بادئ الأمر، مُدعّماً لوجود صلة بين الإسلام والمسيحية، فإنه كلما زاد اندماجه بالمصادر الإسلامية، وبالقرآن على وجه الخصوص، بات أكثر قناعة أن الإسلام، بحد ذاته، يمكن أن يلعب دوراً حيوياً في فهم الإنسان والوعي الإنساني. وتُنمّي هذه النظرة، ميل المستشرقين في نهاية القرن الثامن عشر أمثال السير ويليام جونز ريتشاردسون، لاعتبار الشرق كَكُلّ مُمثّلاً لثقافة يمكنها أن تُحيي أوروبا بأكملها. وكان العقد الأخير من القرن

الثامن عشر، وهو أكثر العقود ثوريّة من العهد الحديث، مستعداً لعملية الإحياء تلك لأنّ، حسب قول ساوذي «المفاهيم القديمة بدأت بالاندثار، وسيطر حلم واحد وهو إحياء الجنس البشري»(59).

فقدت القيم الدينية أهميتها تحت التأثير المزدوج للعلوم والاستبداد، في عصر التنوير. وتمثلت الاستبدادية أوضح ما يكون في فرنسا زمن نابليون، الذي زعزعت سياساته التّوسعية، بعد التأثير المدمّر الذي أحدثته الثورة الفرنسية، أسس الإيمان عبر أوروبا. ولقد أدرك ساوذي عند كتابة ثعلبة الخطر الناجم عن العلوم والاستبداد. ولذلك تعكس قصيدته حاجة العصر إلى بدائل موثوقة. وطُبّقت محاولته للتأكيد مرة أخرى على أساس أخلاقي عريض للمسيحية على كل الأصعدة، وأهمها تلك التي تمثّل جُلّ اهتمامنا، وهي أكثر محاولاته أصالة لاستحضار الأعراف الإسلامية الأخلاقية.

الصحراء العربية والمنظر الطبيعي الرومانسي

تُصوَّر الطبيعة في القصيدة بلغة الصراع بين الخير والشر. وتؤكد نظرة ساوذي للطبيعة أخلاقياته الرومانسية، فهو لا يبحث عن إثارة غريبة في الصحراء العربية التي يعتبرها أصل الحياة كما يصفها الإنجيل، بل يسعى ساوذي إلى الكشف عن العلاقة الصحيحة بين الإنسان والطبيعة. وعلى غرار العديد من الأعمال السابقة المكتوبة في الجزء الثاني من القرن الثامن عشر، تكتشف ثعلبة وجود ارتباط خفي بين الطبيعة والمبادئ الأخلاقية. فالطبيعة ليست نقية بذاتها فقط، بل تساعد الإنسان أيضاً على اكتساب الفضيلة والطهارة. وهكذا تُشكّل الصحراء العربية محيطاً ملائماً للملحمة الأخلاقية.

يعتمد ساوذي، كما رأينا سابقاً، في وصفه للصحراء العربية على أعمال كتبها الرّحالة المسافرون إلى الشرق الأدنى. ولقد أُعجب ساوذي بوصفهم لقساوة الطبيعة الشرقية على وجه الخصوص. وينسجم قراره بالتأكيد على هذا الجانب من الطبيعة مع رفضه للنبرة «اللينة» للمثالية الرّعوية في الكتابة الرومانسية.

واقتداء بالمثل الإسلامي، يُعامِل ساوذي الطبيعة كمحيط للتجربة والمعاناة وليس مجرد مكان للمتعة والسعادة، ولذلك تزودنا الصحراء حيث يترعرع البطل و«يُهذَّب» ببيئة مثالية، وتصوير للمصاعب الرّوحية ولفهم الإنسان لكل ما هو خارق للطبيعة. فهنا نجد، على سبيل المثال، استغاثة عامة بالبيئة حيث تبدأ زينب وولدها رحلتهما الشاقة:

ألقت بناظريها إلى ما حولها

يا للهول، ما من خيام
بجوار الرمال المتعرجة
ولا من شجرة نخل تسِمُ القفر،
السماء الزرقاء الدّاكنة تطبق على المكان
فترقد مثل قبة
فوق الصحراء المحيطة،
ألقت ناظريها إلى ما حولها،
الجوع والعطش هناك ...

[الفصل الأول، المقطع الشعري الحادي عشر]

ومن الجدير بالذكر أن هذا المحيط القاسي وغير المضياف يتناقض مع الفردوس الدنيوي حيث ينعم السحرة الأشرار.

لا تُعدّ الصحراء المحيط المكاني الوحيد في ثعلبة. فنجد في القصيدة مثلاً جبالاً وعرة، ووديانًا عميقة ومظلمة، وغابات برّية، وسهولاً باردة جداً وعدداً لا حصر له من المحيطات، كلها تُعَدّ جزءاً من الخصائص الحسية والروحية للمكان. ونستشعر غياب الحياة الاجتماعية كمصدر عزاء خلال القصيدة بأكملها:

صحراء قاحلة! ما من دلالة على حياة ما
باستثناء أثر الذئب والدب!
ولا صوت يُسمع إلاّ صوت الريح المُوحشة ...

[الفصل الثامن، المقطع الشعري الثاني والعشرين]

إن هذا التصوير شبه القوطي للمُحيط المكاني القاسي والفارغ. يؤكد على غياب أي إنجازات بشرية. فالطبيعة الأولية تسيطر على المكان. وتغلب على الإنسان أيضاً. في الواقع، يبدو الإنسان غير مناسب لها، ليس بسبب ضعفه وحسب وإنما بسبب غروره وكبريائه. ومن ثم، فالطبيعة هنا تعكس بوضوح – ليس بطريقة الأدب الرعوي – الوجود البشري الذي لا معنى له، والأهم من ذلك، عدم قدرة الإنسان على تحمّل الانحطاط والانهيار الأخلاقيين.

وعلى أية حال، ما يعتبره ساوذي حتمياً ومسيطراً في الطبيعة هو بالذات ما يصبح في ما بعد أساساً للتجّدد الأخلاقي والخلاص، فكلّ ما يهدد الوجود البشري هو أيضاً نوع من التحدي

والقصاص. لذلك يتمّ اختبار مدى إخلاص البطل وورعه، كما يتم تدعيمهما أيضاً من خلال التجربة التي يعيشها في الجبال البعيدة المقفرة وغير المضيافة:

كان هذا مشهداً متوحشاً عجيباً
غريباً وجميلاً
مثل بحر من النجوم.
حيث تتدفق منابع نهر(×) الوانغو(××) المئة.
جبال شاهقة تحجب الوادي.
جبال عارية صخرية، غير مضيافة لكل ما هو حي.
وعلى جانبيها لا تنمو
عشبة، ولا تقتات حشرة، وما من طير يوقظ
أصداءها باستثناء النسر، صاحب الجناح القوي
وحيداً يسلب غنيمة ما، بعيداً
يبحث في الوديان عن فريسته.
هناك باتجاه هذه الجبال، ثعلبة
يتبع ما يعتقد أنه الطريق الذي وصفه
القدر، فيتقدم
واد عميق يقوده إلى أعماق الجبال
واد صخري بين المرتفعات المتقهقرة
المليئة بالصخور، يشق طريقه
كئيباً! النحلة الوحيدة
طنينها هو الصوت الحي الوحيد
يحلق على جناح متململ
تبحث عبثاً عن زهرة لتحط عليها.

[الفصل السادس، المقطع الشعري الثاني عشر والثالث عشر]

× منابع النهر (Oton-Tala). تستخدم هذه الكلمة في لغة أهل التبت لوصف منابع نهر الوانغو، وهي مئة نبع، تلمع مثل النجوم. (المترجم)

×× نهر الوانغو أو النهر الأصفر (The Yellow River) (نسبة الى الطين الأصفر الذي يعكر ماءه) الذي ينبع بالقرب من منبع نهر الغانغ، غرب الصين. (المترجم)

ما يلفت نظرنا في الحال في هاتين الفقرتين الرائعتين أن المكان المقفر الذي تصفانه لا يمثل عوالم الموت. فللجبال جمال لا أرضي، حيث نراهما كمصدر أصيل للحياة، المكان الذي تنبع منه الأنهار – كونياً، إذا صح القول، مثل «بحر من النجوم». بالإضافة إلى ذلك، فالجبال تحوي حياة أيضاً تتراوح بين النسر المهيب والنحلة الوضيعة. وتؤكد حقيقة أن هذه المخلوقات بالكاد تتمكن من النجاة في هذا المكان على مدى قساوته من وجهة نظر إنسانية اجتماعية، وكذلك على حقيقة كون الحياة غير قابلة للإتلاف أو الفناء. في الواقع نجد ثلاثة عناصر هادفة في هذا المحيط: النسر، والنحلة والإنسان، ويشارك الأخير خصائص الأول والثانية.

وهكذا ففي فقرات من هذا النوع تعزز البرية تصميم البطل على إتباع «الطريق الذي وصفه القدر». وتتحول رحلة ثعلبة بأكملها إلى سلسلة من الدعم ذي الهدف الأخلاقي. وكما يعلمنا القرآن، فالتأمل في مصاعب الطبيعة يكشف تدريجياً عن المعنى الحقيقي للروح والطبيعة الأصيلة، أي أن لله غايات محددة. إن مفهوم الطبيعة المتناقض عند ساوذي، حيث تبدو الطبيعة ملهمة ومدمرة معاً، تجعل موقفه الأخلاقي يرسو في الطبيعة كلها. وعلى غرار العديد من الشعراء الرومانسيين، يتأثر ساوذي عاطفياً بجمال المنظر الطبيعي الذي يصبح أيضاً مصدراً للراحة. وعلى أية حال، يُمجّد ساوذي الوحدة القاسية للطبيعة الأولية، لكن ليس بدافع السعادة البشرية بل بسبب الجحود البشري. أعظم خصائص الطبيعة الأولية هو نقاؤها كما يوضح المقطعان الشعريان السابقان. وهكذا تصبح الطبيعة وسيلة مسالمة للتطهير بالنسبة لساوذي، وكما هي الحال بالنسبة للقرآن، يحتاج كل إنسان إلى التطهير. إن إعجاب الإسلام بخواء ونظافة الصحراء، كما يجد ساوذي في مراجعه، يؤكد له أهمية الوحدة كوسيلة لخوض التجربة الروحية.

ويبدو بطل ساوذي، بناءً على إدراكه المستمر لمهمته المقدسة، الوحيد القادر على النجاة عند التعرض لقساوة تجربة الصحراء العربية. حتى أسود الناجي الوحيد من قوم عاد، يعجز عن التأقلم مع البؤس الذي لا يوصف، والذي يعانيه في وحدته (بالرغم من أن وحدته هي بفعل تعويذة ما).

«لا صوت يصل إلى مسمعي
باستثناء الريح العابرة.
والتدفق الخالد للينبوع،
الغابة تعصفِ بها ريح هوجاء
والمطر يتمتم.

كلها تبدو أصوات حداد، وأصواتاً ميتة»
لا طير يضم جناحه مطلقاً
فوق هذه الأكواخ المهجورة
ولا يُسمع الطنين العذب لحشرة ما بين هذه البساتين
كل ما هو حي،
باستثنائي، حُجِبَ.
هذه الشجرة فقط، فوق رأسي
تتدلى غصونها المضيافة
وتحني أوراقها الهامسة
وكأنما ترحب بي
وتبدو مفعمة بالحياة
أحبها كصديقة لي، صديقتي الوحيدة!

[الفصل الأول، المقطع الشعري الثامن والأربعين]

وعلى النقيض من مشهد الجبال الموصوف سابقاً، لا نجد هنا عظمة، أو طاقة أو أي هدف، بل نجد محاولة للبقاء والنجاة وكذلك ركوداً – بل انتظاراً مملاً يائساً، وبالنسبة لأسود، هذه الوحدة عبارة عن سكوت معذّب، وعقوبة إلهية لذنوبه. وبطريقة سيبل Sybil، يسترجع أسود التناقض بين شقائه الذي يسعى إلى كبحه والطبيعة التي تتغير وتجدد نفسها باستمرار.

"لا أعلم إلي أي عصور أجرّ
هذه الحياة البائسة.
وكم رأيت
هذه الأشجار العتيقة تتجدد.
أجيال بشرية لا تعدّ ولا تحصى
عاشت ثم اندثرت
أما أنا فأظل على حالي!
لم تبهت ملابسي من القدم
ولم يهترئ حذائي الوحيد.

[المقطع الشعري التاسع والأربعين]

وتتلخص رغبة أسود الوحيدة في خوض نصيبه من المعاناة ليكفّر عن آثامه.

«لقد طهرت المعاناة

روحي التي دنستها الخطيئة،

خلّصني في الوقت الذي تراه مناسباً

لن أتوقف عن شكرك.. يا إلهي!».

[المقطع الشعري الخمسون]

لا تعد طريقة أسود التي يمكن أن نعتبرها سلبية إذا ما قورنت بطريقة ثعلبة الفعالة، بلا معنى. وعندما يدعم مفهوم الحتمية الإسلامية إيمانه، يضيف استسلام ثعلبة لقدره وإيمانه بقوة الله التي لا تقاوم، وقاراً وإجلالاً إلى مشهد معاناته. يتعلم ثعلبة من هذه المواجهات، أن العزلة الطبيعية بحد ذاتها هي أداة من أدوات الله، تساعده على أن يصبح أكثر قدرة على التعامل مع الصعوبات القادمة. باختصار، تتحول الصحراء العربية، إلى المكان المثالي عند ساوذي لصياغة الإستقامة الأخلاقية.

جنات زائفة:

تتقبل الشخصيات البيئة غير المضيافة التي تصفها السطور، لأن الله سخرها لتطهير الإنسان وخلاصه. إلا أن هذه البيئة بمقدورها أن تحفز استجابة بديلة. عندما يواجه الإنسان حرمان الطبيعة وقساوتها، يسعى إلى تغيير هذه الظروف التي منحها الله له من خلال إبداعه وطاقته وخلق عالم مصطنع حيث يعيش في وهم السعادة والراحة والقوة. وفقاً للقرآن الكريم الذي يوافق الإنجيل في هذا الأمر، فإن الحياة صممت على الأرض بطريقة تمكّن الإنسان من التغلب على الصعاب التي تختبر إيمانه وتصوغه. ولأن الخير والشر موجودان، فمن الضروري للإنسان أن يمر بالمحن المؤدية إلى التطهير الأرضي قبل أن يحقق هدفه الأخير وهو الفوز بجنة الله. وبالتالي فتحويل الحياة على الأرض إلى فردوس للإشباع الحسي، يبطل في الواقع المغزى من الخلق السماوي.

ومن ثمّ، يتعرض ثعلبة في سعيه ليس فقط لمشاق الصحراء، بل تتكشف له إغراءات الجنات والمدن التي يشيدها الإنسان. وأكثر تلك الجنات لفتاً للنظر الفردوس الأرضي الذي يشيده علاء الدين حيث يُنقل ثعلبة بعد مواجهته لمحارب، وبعد أن ينبذ طلسم الخاتم الزائف ليستبدله «بطلسم» بديل وهو الإيمان. ويقف ثعلبة مشدوهاً بسبب ما يرى: «الخيام البراقة، البساتين ذات

الرائحة العطرة، والقصور الرائعة» (الفصل السادس، المقطع الشعري الثامن عشر) تبدو هذه الجنة الأرضية كجنة عدن ولكن «تتفاخر جنة عدن الأرضية/ بقصورها المسقوفة». ويلتقي ثعلبة برجل كهل يدعوه بلغة تُعرِّف بوضوح بُعد هذه الروضة عن الورع والتقوى فيقول: « ... يا من اختارك القدر اذهب وتذوق ملذات الفردوس!» (المقطع الشعري التاسع عشر). وعندما يدخل ثعلبة يجد وفرة من المباهج الدنيوية: «جداول براقة تتدفق كالنور، وأزهاراً ومياهاً وأشجارا، والعندليب، والياسمين، وفي بهو الولائم، يجد ثعلبة مختلف المتع الحسية مثل: الولائم، وفتيات ترقصن بمجون، وعصير عنب شيراز الذهبي اللذيذ» (المقطع الشعري الرابع والعشرون). إلا أن ثعلبة التابع المطيع للنبي محمد، لا يستطيع أن يتمتع بهذه الملذات الحسية، وأخيراً يبتعد عن هذه الروعة المترفة مدركاً أن ما يرى ليس إلا «جنة الخطيئة».

ويعكس رفض ثعلبة لجنة علاء الدين إيحاءات لا يمكن تفسيرها ببساطة داخل سياق البيوريتانية الإسلامية لأن ثعلبة يتبنى مشروعاً بشرياً يتنافس بشكل مباشر مع الهدف المقدس لراحلته. يُشيِّد الطغاة قصوراً ضخمة وحدائق معتقدين أن حياتهم أبدية. ويخاطب القرآن هؤلاء الطغاة فيقول: ﴿أَتُتْرَكُونَ فِي مَا هَاهُنَا آمِنِينَ * فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ * وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ﴾ (الشعراء، 146 – 149) (60). والفكرة المطروحة هنا توضحها لنا قصة فردوس علاء الدين للكاتب صاموئيل بيرشس (Samuel Purchas)، وهي إحدى المصادر الرئيسية التي اعتمد عليها ساوذي:

في الشمال الشرقي من بلاد فارس، كان هناك رجل كهل اسمه علاء الدين، أحد أتباع النبي محمد، قام بوضع سياج حول واد فسيح، يقع بين هضبتين، وزيَّنه بكل ما جادت به الطبيعة والفن من الفاكهة، والصور وغدران اللبن والنبيذ والعسل وقصور مائية وحسناوات ذوات ملبس فاخر، فأطلق عليها الفردوس. ولم يكن لجنته هذه مدخل سوى قلعة منيعة. وفي كل يوم، كان يصف ملذات جنته للشباب الذين احتفظ بهم في بلاطه وأحياناً كان يقدم لبعضهم شراب النعاس ثم يتركهم هناك حيث يُمتِّعهم لأربعة أو خمسة أيام، وعندها يظنون أنفسهم مُنعمين في الفردوس، ثم ينتشون مرة أخرى تحت تأثير الشراب نفسه، ثم يجعلهم ينجرفون. وبعد ذلك يقوم علاء الدين بامتحانهم بسؤالهم عما رأوه. ومن خلال هذا الوهم يدفعهم إلى التصميم على مكافأته بأي طريقة يحددها هو، كأن يقوموا مثلاً بقتل أي أمير يعاديه لأنهم لا يخشون الموت آملين الفوز بالفردوس المحمدي. وبعد ثلاث سنوات من الحصار، يقوم حاسلور (Hslor) أو يولان (Ulan) بتدمير علاء الدين، وهذه هي جنة الحمقى(61).

تُستبدل سلطة الله الخيرية وسيادته على العالم الذي خلقه باستبداد قاس ومنظم لا يعامل البشر كأشخاص مسؤولين عن تصرفاتهم بل كعبيد لا حول لهم ولا قوة.

وعلى أية حال، يُخترق الهدف المقدس بطرق أعمق، كما توضح مواجهة ثعلبة للبابة. فالقوة التي تسعى إلى تحدي قوة الله تُبطل أساس مفهوم الخير والشر. وفي محاولة إقناع ثعلبة بأن يبحث بكل حرية عن القوى السحرية؛ القوى التي تكمن وراء خلق الفردوس الأرضي، تؤكد لبابة أن الخير والشر مفهومان مجرّدان ليس إلا، تماماً مثل السراب في الصحراء، يختلقه الإنسان أو يتخيله.

لا شيء خيِّر أو شرير بحد ذاته
ولكن في فوائده فقط. هل تعتقد أن الإنسان
يستحق المديح، الذي يكتسب بالدراسة المُضنية
معرفة بكل صغيرة، وما وراءها من قوة
علاجية أو ضارة؟

[الفصل الرابع، المقطع الشعري الخامس عشر]

وهنا تتصرف لبابة كشيطانٍ (مفيستوفيليس)(*) في المفهوم الإسلامي ولعل ساوذي يلمح هنا إلى مسألة أصل الخير والشر، التي كانت محور مناظرات عدة في العصور الإسلامية الأولى، عندما جادل بعضهم أن الخير والشر لا يشكلان جوهر الأشياء، بينما زعم آخرون عكس تلك الفكرة. ويتحول الجدل الذي ينشأ بين ثعلبة ولبابة إلى مناقشة لتعريف السلطة المشروعة للإنسان التي يحكمها تقدير الله لما يُكوّن الخير والشر على حد اعتقاد ثعلبة، أما لبابة فتعتقد أن سلطة الإنسان لا حدود لها. وهكذا، في نهاية المطاف تطبق لبابة منطقاً شيطانياً يكشف القرآن عن طبيعته بوضوح أكثر مما يفعل الإنجيل عندما يصف الأول إغواء آدم وحواء في جنة عدن: ﴿فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَـٰذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ﴾ (الأعراف، 20) (62).

وتطالعنا لبابة بجدل أكثر تفصيلاً وقوة في ما بعد عندما تسعى إلى التحالف مع ثعلبة فترجع له الخاتم كمحاولة أخرى لإغوائه. تعتقد لبابة أنّ الخير والشر يوجدان داخل الطبيعة ولا يخضعان لحكم الله:

* مفيستوفيليس (Mephistopheles) هو أحد الشياطين السبعة الرئيسة في أساطير القرون الوسطى. (المترجم)

«اسمعني! يوجد في الطبيعة إلهان عدوان
خالقا الأشياء الموجودة وسيداها
متعادلان في القوة
منذ البداية
صراعهما أزلي مثلهما.

[الفصل التاسع، المقطع الشعري الرابع عشر]

يتجرد الخير والشر في معانيهما في هذه المنافسة اللاشخصية بين قوتين متضادتين: «يا ثعلبة، ما هما سوى مجرد كلمتين؟» الخاتمة بسيطة: «القوة تحكم وتقرر»، فعلى سبيل المثال يتمتع محارب، الساحر الأعظم، بالقوة العظمى.

أترى من أنا، أنا السلطان هنا
سيد الحياة والموت.
فلتتخل عمن تخلى عنك
لتصبح مثلي، عظيماً بين البشر!

[الفصل التاسع، المقطع الشعري الرابع عشر]

لا يمكن أن يكون الهجوم على الكون الذي قدره الله أكثر جهراً من هذا.

وأخيراً يوضح السحر واستحضار الأرواح إلى أي مدى أفسدت الجنات التي صنعها الإنسان، خلق الله. ففي نهاية الأمر، ما يفعله السحرة أمثال شداد وعلاء الدين هو جعل الطبيعة التي خلقها الله أكثر غموضاً. فالجنات التي يصنعونها لإغواء البشرية الساذجة هي في واقع الأمر عمل مناوئ للطبيعة:

أيها العاق! أشجار الخضار الذهبية
كالتي توجد في بساتين عدن
حيث تنمو بعفوية،
أيها العاق! يتفاخر – بالرغم من أن السماء قد أخفت
عميقاً الرّكاز المميت –
أن تلك الأشجار تنمو أغصانها وبراعمها لأجله
وأن الفن يُجبر زهورها وفاكهتها على النمو

ولأجله يعيد خلق كل
ما تفتقر له جنته تلك.
ولذلك، استجابة لصوت شداد الآمر
ترتفع نخلة شاهقة هنا، ذات جذع فضي
تنمو منه شبكة ذهبية
تتحرر من فروعها المدثرة.
عالياً تنمو مثل شجر الأرز على الجبال، هنا
تظهر أغصان ذهبية، تتدلى منها أوراق زمردية
تتفتح لتُعطي لؤلؤاً وفاكهة تشبه الأحجار الكريمة.

[الفصل الأول، المقطع الشعري الواحد والثلاثون]

يسعى شداد من خلال قصره الهائل، الذي تبدو الأهرامات بجواره «كعجائب طفولية من صنع امرأة ما» (المقطع الشعري التاسع والعشرون)، إلى إعادة خلق جنة الله – لإرضاء نفسه – بطرق صناعية، وهي الجنة التي خلقها الله لأجل الإنسان الذي أضاعها في ما بعد، إلا أن هذا الخلق يسيء إلى الطبيعة الحية. جنة شداد ليست عفوية بل هي نتاج طبيعة تم «إرغامها» و «إخضاعها عنوة»، شيدت من معادن عضوية وأخرى غير عضوية مثل الفضة والذهب، الزمرد واللؤلؤ. أما جمال هذه الجنة فيوحي بالقمع فهي من صنع الطاقات الشاذة للسحر، ومن ثم فهي توحي بالإلحاد والكفر.

التحول الأخلاقي للمادة الإسلامية:

إن الحكايات التي كتبها الرحالة والتي يعتمد ساوذي عليها جزئياً في تصويره للشرق الأدنى، كُتبت بطريقة لتفوز باستحسان الأذواق الأوروبية الحديثة التي اكتشفت في العالم العربي وفرة في الصور وعناصر مهيبة وقوطية. وعلى العموم لا تشكل هذه العوامل أساساً لإحياء الأخلاقيات بالطريقة التي يتبناها ساوذي، حيث تخضع هذه العوامل لإرادة الله عز وجل. وبالرغم من كونه يستجيب للجمال الرومانسي، فإن اهتمامات ساوذي الأخلاقية والدينية تسيطر على استخدامه للمادة الشرقية.

لا بد أن ندرك هنا أن شعور ساوذي تجاه مرجعه كان شبه تاريخي. فلقد تمنى أن يجعل بناء قصيدته معتمداً على أسس الحقيقة والواقع، واعتمد في زعمه أن الإلهام الأخلاقي الثمين يمكن

أن نجده في البيئة العربية، على قدرة قصيدته على تحقيق التواصل مع العالم الحقيقي. وتلعب شروحاته دوراً مميزاً في إدراك هدفه، ويجب اعتبار تلك الشروحات، بالرغم من غموضها، جزءاً لا يتجزأ من القصيدة ذاتها.

وعلى أية حال هدفنا الرئيسي في الوقت الحاضر هو أن نبحث كيف تمكّن خيال الشاعر من تحويل الحقائق التي يزودنا بها الرحالة إلى شعر يعد الصبغة الرومانسية للصور والعناصر المهيبة والقوطية ثانوية مقارنة بالدوافع الأخلاقية للقصيدة.

ولتوضيح هذا النوع من التحول دعونا ننظر إلى أكثر صورتين شعريتين شرقيتين إثارة للإعجاب في ثعلبة: صورة ريح «صرصر» وريح السموم. بداية، يلفت نظرنا قدرة الصورتين على طرح إيحاءات أخلاقية أمام ساوذي، حيث تمثلان قوى طبيعية - كما تفسرها المصادر الإسلامية - أطلقت لمعاقبة الآثمين. أما صرصر، كما يذكر القرآن، فهي ريح باردة لها قوة اختراق عظيمة أرسلها الله لتطهير قوم عاد بسبب ظلمهم. يعتمد ساوذي في وصفه لحادثة صرصر على التصور الإسلامي الذي يزودنا به ديربوليه عن كيفية معاقبة قوم عاد - لإنهم رفضوا رسالة الله التي أرسلها على لسان نبيه هود – بالجفاف أولاً، وكيف أنهم أرسلوا رسولاً منهم إلى مكة ليتضرع بالدعاء من أجل الغيث. وعندما يعود رسولهم كيل (Kail)، تظهر غيمة سوداء في السماء ثم فجأة تنبعث منها صرصر؛ أي الريح، الأبرد والأكثر عنفاً. ويشتق ديربوليه معظم تصوره للواقعة من القرآن الكريم، ويلخص لنا ديربوليه الوصف القرآني فيقول "هبت الريح بشكل مستمر لسبعة أيام وسبع ليال، ومحقت كل الملحدين في المدينة، باستثناء النبي هود الذي نجا هو ومن صدقه وآمن به" (63).

أما رواية ساوذي للحادثة نفسها فتعكس معرفته بوصف القرآن للمعاناة والاضطهاد اللذين يتحملهما رسل الله. يقوم ساوذي بتمثيل هذه الحادثة من خلال السرد المباشر بضمير المتكلم لأحد الناجين، أسود، والذي، بينما يسرد قصته لثعلبة، يرتعد كلما تذكر كيف دمّر الله أولئك الذين أهانوا نبيه هود:

"... اهربوا من غضبه
أنتم الناجون، احفظوا أرواحكم!
قوية هي يده التي تشد القوس
وحادة هي سهامه التي يرميها
لا تخطئ هدفها!".

"وبعض المخلصين
مستعدون عبر هذا الحشد للانضمام إليه. ثم ترتفع
السخرية والمرح، "اذهبوا تقدموا بشجاعة!" ومزجوا
اللعنة بالضحك ... ".
"ثم انطلق، أكثر سواداً
أصبحت الغيمة القاتمة فوقه
انفتحت على مصراعيها. و.. يا إلهي! يا إلهي!
لم يكن هنالك غيث!
لم يهطل المطر المبارك!
خرجت صرصر من رحم الغيمة
ريح الموت القارسة.

[الفصل الأول، المقطع الشعري الثاني والأربعين، الرابع والأربعين]

إن إنجاز ساوذي يتلخص في قدرته على دمج الهدف الأخلاقي بالحياة الشعرية للنص. تكتسب اللغة قوة وجدّية كما تكتسب واقعاً خيالياً لا يمكن أن يزودنا به غير اللون المحلي. أولاً، يتجسد المغزى الأخلاقي في استرجاع الناجي لذكرياته المرعبة، بينما يعيش مرة أخرى التجربة المروعة من خلال إيقاعات متقطعة وتساؤلات تشوب الخطاب. ثانياً، يتجسد كذلك النقض التام للعناية الإلهية عندما تُقلب توقعات القبيلة، فالغيوم التي تتجمع في السماء وتَعِد بالمطر الذي يهب الحياة للصحراء تُطلق فجأة رياح الموت، والوعد بالخصوبة يوفىّ بالدّمار والفناء. ثالثاً، وهذه نقطة مدهشة للغاية، تتحول كلمات النبي هود حرفياً إلى ظاهرة غير طبيعية: "سهام" الله التي "لا تخطئ هدفها"، تُتَرجم بدقة إلى زوبعة قارسة قادمة من الأعلى. ثم يتحول الخطاب الذي ينبئ بما سيحدث إلى حدث طبيعي وتصبح بلاغة الإنسان رسالة من السماء.

ونجد كذلك تأثيراً شعرياً أخيراً. كما هو معتاد في أشعار ساوذي، لا تُوصف قوة الحدث المدمر مباشرة بل يشار إليها من خلال تأثيرها على الراوي، أي على القبيلة الجاحدة ففي لحظة ما تسخر القبيلة من النبي هود أو تجبن رعباً، وفي اللحظة التالية:

سقطوا حولي، آلاف سقطوا حولي
سقط الملك وشعبه بأكمله
كلهم! كلهم! اختفوا جميعاً!

أنا... فقط ... أنا ... بقيت وحدي...

[الفصل الأول، المقطع الشعري الرابع والخمسون]

وتُمكّن طريقة الوصف هذه ساوذي من الكشف عن السرعة العمياء التي تقع بها هذه الكارثة ومن ثم تعكس قوة الله التي لا يمكن مقاومتها.

نرى دمجاً مماثلاً للأخلاقيات والمنظر الطبيعي الشرقي أو دمجاً للدمار الإلهي والدمار الطبيعي في استعمال ساوذي لصورة السموم؛ الريح الملتهبة الخانقة المألوفة في الصحاري العربية. ولقد زودنا رحّالة مشهورون أمثال فولني، وبروس ونيبور، الذين استشارهم ساوذي على نطاق واسع، بوصفٍ مفصل لريح السموم. فعلى سبيل المثال، يقول فولني:

"يُسمي عرب الصحراء هذه الرياح بالسموم (Semoum) أو السم ويُطلق عليها الأتراك اسم شامايلا (Shamyla) أو الريح السورية التي يتكون منها الساميل أو السموم (Samiel). درجة حرارة هذه الرياح تكون أحياناً مفرطة في الارتفاع ومن الصعب أن نتصور مدى عنفها دون أن نجربها ولكن يمكن أن نقارنها بحرارة فرن عندما يُستخرج منه الخبز" (64).

ومرة أخرى يغالي نيبور في وصفه فيقول: "إن تأثير السموم هو عبارة عن اختناق لحظي لكل ما هو حي قد يتواجد داخل مدارها كما وتؤدي إلى تعفن الجيفة مباشرة" هكذا يتوفر لساوذي قوة مدمرة محتملة، إن صح القول، يمكن أن تصبح بسهولة وسيلة للعقاب الإلهي.

أما ثعلبة فتركز على جانب مختلف حيث نرى كيف يستخدم الله السموم لحماية ممثله المناسب. يتدخل الله لحماية ثعلبة بينما يهم الساحر عبد الدار لقتل ثعلبة وهو يصلي.

... فوق ثعلبة

يقف، ويرفع الخنجر ليدمر به.

وقبل أن تتلقى ذراعه المرفوعة

حافزاً لتهوي

جاءت زوبعة الصحراء.

وبينما هم ساجدون، العائلة الورعة

لم تشعر بهبوب ريح السموم

ثم انتصبوا، عجباً! يسقط الساحر ميتاً

ممسكا الخنجر بيده المصعوقة.

[الفصل الثاني، المقطع الشعري الأربعين]

إن الأثر الذي يتركه هذا المقطع الشعري، وإن كان يبدو بسيطاً، لا يمكن الشعور به إلا إذا تذكرنا أن هذا المقطع يمثل خاتمة "الفصل". ويثير إعجاباً هنا، أن الإيجاز العملي الذي لكونه يقع في نهاية "الفصل"، يحقق ذروة التصريح المكبوح الذي يصور الحادثة على نحو أضعف من الواقع. فلا يمكن أن نقول شيئاً عن التدخل الإلهي، وخصوصاً إن كان مُعجزاً، إلا أن نقول إنه وقع بالفعل. إنّ استخدام عبارة تصف الحقيقة المجردة فقط ستؤدي الغرض. وبالطبع لا يزال للخيال اللغوي دور فعال. فعلى سبيل المثال، كلمة زوبعة (blast) في عبارة "زوبعة الصحراء" تعني ببساطة انفجار عنيف للريح. لكن عندما تؤثر هذه الزوبعة على عبد الدار، الذي صُعقت يده (blasted)، تكتسب الكلمة قوة صاعقة البرق، ويكتشف المرء أن الكلمة الأولى أي زوبعة (blast) تشمل كل الحرارة المُدمّرة التي توحي بها الكلمة الثانية أي "صُعقت" (blasted). وعلى العموم، يتضح معنى التدخل الإعجازي – أي استخدام الريح كمصدر للحماية الإلهية – من خلال ما لا يقال.

ومثال آخر أكثر تفصيلاً يعبّر عن تحول مادة الرحالة التي يستزيد منها ساوذي إلى شعر أخلاقي يمكن أن نجده في الفقرة التي تصف لبابة وثعلبة عندما يشهدان اقتراب دوامة رملية (whirlwind). يورد ساوذي في شروحاته الفقرة التالية المقتبسة من كتاب بروس، رحلات لاكتشاف منبع النيل.

رأينا هذا الاتساع الهائل في الصحراء ... عدداً من الأعمدة الرملية الضخمة على مسافات متفاوتة، أحياناً تتحرك بسرعة عظيمة وأحياناً تتباطأ فتتحرك بشموخ ... ثم تتقهقر هذه الأعمدة بعيداً عنا بصحبة ريح من الجنوب الشرقي، فتترك انطباعاً على عقلي لا يمكن أن أصفه بالرغم من أن الخوف كان جزءاً منه، مع قَدْر لا بأس به من العجب والدهشة. لم يكن هناك أي فائدة من التفكير بالهروب، فلا يمكن لأسرع حصان أو أسرع سفينة شراعية أن تبعدنا عن هذا الخطر. ... في اليوم الخامس عشر، ظهرت لنا الأعمدة المتحركة نفسها، إلا أنها بدت أكثر عدداً وأقل حجماً ومرات عدة، اتجهت نحونا مقتربة منا ... وبعد شروق الشمس مباشرة ظهرت هذه الأعمدة مثل غابة كثيفة حجبت الشمس تقريباً؛ وبينما تسللت أشعة الشمس خلال هذه الغابة لمدة ساعة تقريباً. ظهرت لنا وكأنها أعمدة ملتهبة(66).

بمهارة عالية يستوعب ساوذي وصف بروس دون أن يفقد الأول سيطرته على الجوانب الشرقية المميزة. ففي قصيدته، يسترجع ساوذي أهم ما ورد في وصف بروس: كحجم حركة الدوامة الرملية ودرجة عنفها، وكذلك، ما تترك من خوف ويأس في قلب الرحالة.

بينما كان يتحدث، عين لبابة
تحدّق بعيداً،
ولم تنتبه لكلامه
جذبت معاني الخوف
نظرات ثعلبة
أعمدة رملية تتقدم
تبدو متوهجة في الشعاع المحترق
مثل مسلات نارية
مسرعة أمام الريح التي جلبتها
عبثاً كانت كل أفكار الهرب
عالياً... ترتفع متعرجة
وتتحرك وكأنها أنابيب رملية مخيفة
بسرعة تسيرها دوامة رملية.
فتتجه نحو الرحالين!

[الفصل الرابع، المقطع الشعري الثلاثون – الحادي والثلاثون]

تقع هذه الحادثة في نهاية الجدل المطول الدائر بين ثعلبة ولبابة فيما يتعلق بماهية الخير والشر. القضية الرئيسية هنا هي إمكانية الوثوق بالعناية الإلهية. لهذا السبب فإن الدوامة الرملية لا تدمر ولا تحمي بل تهدف إلى عرض قوة الله. بمعنى آخر هي ابتلاء وليست تحذيراً. فهل يعوّل المرء على العناية الإلهية أو كما تجادل لبابة "يستدعي القوى السحرية الخفية" التي يمكن أن تنقذ المرء (المقطع الشعري الثاني والثلاثون)؟ ويوضح وصف ساوذي للدوامة الرملية أن الله موجود فيها. فتكشف المصطلحات التي يستخدمها لجعل وصفها حيوياً عن وجود إلهي. فعلى سبيل المثال، يتحول المصطلح الحيادي "أعمدة" تحت لهيب الشمس المحترقة إلى "مسلات نارية"، مما يذكرنا بلا شك بالعمود الناري المذكور في العهد القديم، الذي اهتدى به أطفال بني إسرائيل في رحلتهم من مصر إلى إسرائيل عبر سيناء. ومرّة أخرى، يرتبط الارتفاع الشاهق

للدوامة بوضوح تام "بالسماء"، ففي نهاية المطاف تصنف الدوامة الشخصيات إلى شخص عادل وآخر ظالم: يتناقض اعتماد لبابة الخائفة على قوى السحر، بشكل درامي، مع ابتعاد ثعلبة الهادئ عن تلك القوى.

أهم إنجاز تميز به ساوذي كشاعر في ثعلبة هو قدرته على إضفاء صفة أخلاقية للمشهد الطبيعي العربي. لكن ساوذي لا يستخدم شبه الجزيرة العربية كترياق ناجع لعلاج التشكك الأوروبي بل يؤمن على النقيض، أن شبه الجزيرة العربية بحد ذاتها، ومناخها وجوّها، تتمتع بوجود حقيقي ويمكن أن تكون مصدر إلهام واقعي. لقد تمكن ساوذي من تزويد الأعراف المحلية بمعنى محدد: الإيمانُ بارتباط الخَلق بالعناية الإلهية وهذا اكتشاف واقعي في الشرق كما هو في أي مكان آخر، لكن دون أن يشوبه أي شك في الشرق تحديداً.

ارتباط الإسلام بالمسيحية:

تظهر معتقدات الشرق المسلم وأعرافه في ثعلبة كأحد رواسب الحياة القديمة السابقة ونتيجة الإيمان بالإنجيل. وفي هذا الخصوص، يتّبع ساوذي العديد من المستشرقين، الذين اكتشفوا في العرب المحدثين صورة حية لشخصيات تاريخية وطرق حياة تحدّث عنها الكتاب المقدّس (العهد القديم). ولعلّ تحديث الماضي أشبع عطشاً دينياً خاصاً عند ساوذي. ففي ريعان شبابه، اكتشف ساوذي انسجام الإسلام مع المسيحية في نواح عدة مثل الورع، البساطة، والكرم واللاّمبالاة تجاه الفرح والحزن وتقبلهما كقضاء من الله (المذهب الرّواقي). أما تأكيده لهذه المواضيع "المرتبطة" ببعضها بعضاً، كما يُشير في افتتاحية قصيدته، فإنه يجعل من ثعلبة عملاً هاماً، ليس فقط من وجهة نظر أدبية وإنما من وجهة روحانية أيضاً(67).

ويُمكن أن نُؤكدّ هذه الفكرة بسهولة من خلال قراءة شروحات القصيدة بتمعّن. فهذه الشروحات تزودنا بتفسير للاقتباسات الموجودة في النص، والأهم من ذلك، فهي تفسر فهم ساوذي لهذه العلاقة بين المسيحية والإسلام (وهنا تكمن أصالته). فعلى سبيل المثال، رأينا تعليق ساوذي على عبارة تقولها والدة ثعلبة، إذ يرتبط خضوعها لإرادة الله مباشرة باقتباس من الكتاب المقدس (العهد القديم). فعندما تقول الأم "الله أعطى، والله يأخذ!" (الفصل الأول، المقطع الشعري الرابع)، يعلق ساوذي باقتباس من العهد القديم أيضاً: "الرّب أعطى، والرب يأخذ، مباركٌ اسم الرب" – (سفر أيوب، 1:21) (68). ويبدو أن رحلات ساوذي كانت مفيدة بطرق مختلفة، إذ زوّدته بالمادة اللازمة لتدعيم هذا الرابط بين الديانتين. تؤكد رحلات بروس إلى مصر

وافريقيا، ووصف فولني لجولته في الشرق، ورحلات نيبور في شبه الجزيرة العربية، على أصالة وصف الكتاب المقدس للمناظر التي رأوها. أما نيبور، فرأى ودياناً "شائعة في شبه الجزيرة العربية تمتلئ بالحياة عند هطول المطر الغزير، ويُطلق عليها اسم وادٍ (Wadi)، أو أنهار بالرغم من أنها تجف تماماً في أوقات أخرى من العام" (69). أما في ثعلبة فيكون الحديث عن "جدول نضر" يمر البطل بجواره خلال رحلته في الصحراء. ويُضيف ساوذي إلى شروحاته اقتباساً من الكتاب المقدس ثم يضم إليها شروحات نيبور: "أما إخواني فلقد غادروا مثل الغدير، مثل ساقية الوديان يعبرون" (سفر أيوب، 15:6) (70). يجد ساوذي في العالم العربي تأكيداً أن الكتاب المقدس يحدّثنا عن أشخاص حقيقيين نستطيع في الوقت الحاضر أن نزور أحفادهم. إنّ المذهب الفكري الذي يتّبعه ساوذي بهذا الخصوص يؤكد رأيه أن الشرق يُوفّر منفذاً مباشراً لأرضية "بدائية" للحياة الروحية حيث تقع الأحداث ونستشعرها بطرق شديدة الإرتباط بأحداث ومشاعر يصفها الكتاب المقدس، أكثر من قدرة أوروبا الحديثة على توفير المنفذ نفسه.

وعلى غرار أوزيان (Ossian)، الشخصية السكوتلاندية القديمة، وفلاّحي مرتفعات اسكتلندا، والمزارعين الصغار الذين استحسنهم أوائل الكتّاب الرومانسيين كنماذج لشخصيات رومانسية، يمكننا أن نعدّ العربي المحدث كبطل ساوذي الرومانسي. فبساطته وورعه الريفي وحياته الصحراوية المسالمة التي تخلو من تعقيدات ومفاسد الحياة المدنية في أوروبا، جميعها بدت لساوذي مُعبّرة عن انسجام ونقاء عصور العهدين القديم والجديد. وأفضل مثال على ذلك وصفه لمُعاذ وعُنيزة:

ما كان معاذ، غنياً أو فقيراً، منحه الله
ما يكفيه، وأنعم عليه بالعقل.
لم يكتنز ذهباً ليُسكت أحلامه،
ولكنه احتفظ حول مسكنه
بجمالٍ تُميّز صوته،
وطيور داجنة، تتجمع عندما تناديها عُنيزة
وأغنام، صباح مساء،
تأتي بضروع ممتلئة إلى يد الفتاة.

[الفصل الثالث، المقطع الشعري الحادي والعشرين]

تُذكّرنا طريقة حياة معاذ وثباته، وتقبلّه لحالته المعيشية، وخيمته، وملابسه، وممتلكاته

وحيواناته - بشخصيات يذكرها الكتاب المقدس وبساكني الجبال الأوروبيين. ويُورِدُ ساوذي في شروحاته تقارير الرحالة التي تؤكد بُعْد العربي عن المظاهر الاجتماعية، وعن الغرور بينما يستمدّ قوته الطبيعية من حياته البسيطة. يقول فولني في هذا المقام:

عندما نتحدّث عن [زعماء] البدو، يجب ألاّ نضيف إلى كلمات مثل كلمة أمير أو لورد الأفكار التي توحي بها هذه الألقاب عادة. لا بد أن نقترب من الحقيقة بمقارنة هؤلاء البدو بمزارعين حقيقيين في بلاد جبلية، تتمثّل بساطتهم في ملبسهم وفي حياتهم البيتية وطباعهم. فالشيخ، على سبيل المثال، الذي يكون تحت إمرته خمسمئة فرس، يقوم بأعمال وضيعة مثل سرج خيله ولجامه أو حتى إطعامه قليلاً من القش. وفي داخل خيمته، تقوم زوجته بإعداد القهوة، وصنع العجين، كما وتُشرف على تقديم الزّاد. وتقوم بناته وقريباته من النساء بغسل الملابس، كما ويحملن أباريق على رؤوسهن بينما يُغطّين وجوههن، لجلب الماء من الغدير. تتطابق هذه العادات تماماً مع الوصف الذي نجده عند هومير وتاريخ النبي إبراهيم في سفر التكوين(71).

وفي إحدى شروحاته، يقوم ساوذي صراحة بربط الحايك (Hyke)، الرّداء العربي الحديث المعروف بالحيك (haik)(×)، بالكتاب المقدس. يصف لنا شوو(Shaw) – الذي يُقتبس لتفسير السطور التالية: "بعباءته الفضفاضة/ يُدثّر الكهل نفسه" – أهمية استخدام طوق لتثبيت الحيك والذي قد يصل طوله إلى ست ياردات. وينهي شوو كلامه قائلاً: "يُوضح هذا الفائدة العظمى للطوق وبالذات عند القيام بأعمال شاقة، ومن ثم مدى أهمية الأمر المقدس الذي يوحي بضرورة تثبيت الملابس حول العورة بطوق عند القيام بأعمال مجهدة، كما يخبرنا الكتاب المقدس"(72). ويذكر ساوذي أيضاً كلمات شينير (Chenier)، وهو رحالة مستشرق آخر، يقول: "يُدثّر المغربيّ المسلم نفسه [بالحيك] ليلاً ونهاراً، ويُعدّ هذا الحيك أنموذجاً حيّاً لأجواخ القدماء وملابسهم"(73) ومن اللافت للنظر أن ساوذي يتخّذ من الاقتباسات السابقة مبرراً لاقتباس الآيات التوراتية التالية:

إذا رهنت ثوب قريبك عندك فعند مغيب الشمس ترده إليه لأنه هو
ستره الوحيد و كساء جلده، ففي أي شيء ينام ؟

(سفر الخروج) 22،26،27(74)

× الحيك (Haik) كلمة عربية مشتقة من الفعل "حاك" وتصف قطعة من الملابس يلبسها العربي وأهل المغرب، يتراوح طولها عادة ما بين ستة إلى اثنين وستين ياردة. يلبسها الجنسين عادة كرداء خارجي وأحياناً هي الرّداء الوحيد الذي يرتديه الفقراء. (المترجم)

ويُؤكد وصف رّحالة آخرين كرم العرب وتواضعهم، وهي صفات قلّما نجدها في حياة البلاط أو المهن الأخرى في أوروبا. وما نلحظهُ تحديداً، إدراك ساوذي للتناقض الناجم عن احتقار الغرب لهؤلاء العرب واعتبارهم وثنيّين بدائيّين في حين أنهم في واقع الأمر أقرب ما يكون إلى روح العهد القديم من المسيحيين المحدثين والرّاضين عن شموخهم الاجتماعي.

يُفضّل ساوذي في قصيدته العادات والتقاليد الإسلامية على وجه الخصوص. فعلى سبيل المثال، يصف ساوذي الضيف العربي وهو يحتسي كوباً من مشروب التمر الهندي: "عندما يُبعدُ شفتيه الرطبتين عن الكوب / يبتسم الغريب، ويحمد الله ثم يشرب مرة أخرى" (الفصل الثاني، المقطع الشعري الرابع والثلاثون). إنّ شكر الله في أثناء شرب مشروب ما وبعده، هي عادة دينية تُمارس على نطاق واسع في البلاد الإسلامية الحديثة. ونجد في القصيدة أيضاً عادات أخرى مثل تحية السلام التقليدية، والنحّر ترحيباً بالضيف:

في الحال، سيّد الخيمة
ربّ الأسرة
يأتي، رجل طاعن في السن، ذو سيماء معتدلة
يقترب من الرجل الغريب، ويطرح عليه
تحية السلام الودودة
ويأمر بالنحر
وأمام الخيمة تذبح شاة
تحت ظل شجرة التمر الهندي
التي تنحني إلى الأمام، وتمدّ
أغصانها الجميلة بعيداً.

[المقطع الشعري الثاني والثلاثون]

إن التّواضع والضيافة اللذين يُميزان أسلوب الحياة هذا، وتعكسه البساطة المفاجئة لأسلوب الكتابة تُدعَّم جميعها بإحدى شروحات ساوذي المقتطفة من كتاب وصف المشرق (1743 - 45) للكاتب ريتشارد بوكوك (Richard Pococke):

غالباً ما يتناول الأمير العربي عشاءه في الطريق أمام باب بيته، وينادي على كل عابر، وحتى المتسولين، بالعبارة التقليدية بسم الله (Bismillah) أي باسم الله (In the name of God)، فيأتي جميعهم ويجلسون، وعندما ينتهون من تناول الطعام، يقولون الحمد لله (Hamdellilah)

أي الشكر لله (God be praised)، فالعرب، وهم أكثر من يؤمن بالمساواة، يجعلون الجميع في منزلة واحدة، ويمثل هذا الكرم، وهذه الضيافة يحتفظون بنفوذهم(75).

إنّ اهتمام ساوذي بهذه التفاصيل هو أكثر من مجرد إعجاب بالمحيط الشرقي أو فضول لمعرفة الممارسات الاجتماعية. هو في الواقع تمييز لمبدأ ينظم العلاقات الإنسانية المرضية بشكل أكبر من المنافسة والطموح الغربيين، أو ما يطلق عليه بالأخوة. ويُعبّر هذا الاهتمام عن ميول ساوذي البانتاسقراطية.

في الواقع، نجد حلقات وصل كثيرة بين الحياة كما يصفها الكتاب المقدس والحياة الاسلامية في كل مستويات ثعلبة. فإذا نظرنا إلى مثال أخير، يشير ساوذي إلى فقرة من الكتاب المقدس تحرّم استخدام الحلي: «ينزع الرب عنهن زينة الخلاخيل والضفائر والحلق والأساور والبراقع والعصائب» (سفر إشعيا، 3:18) (76). تعكس الاقتباسات المتكررة والمصادر المختلفة معرفة ساوذي باستخدام الحلي والزينة الشخصية على نطاق واسع في الشرق. ولعلّ التشابه الكبير بين القرآن والعهد القديم قد أدهش ساوذي، عندما يجد في القرآن شجباً مماثلاً لارتداء الحلي. حين يأمر القرآن المؤمنات من النساء: ﴿وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِنْ زِينَتِهِنَّ﴾ (النور، 31) (77). ومن المدهش أن تعليق سيل على هذا الأمر القرآني يسترشد بالفقرة نفسها من سفر إسحق:

اصطحبت النساء اليهوديات الطاعنات في السن، العروس بينما قمن بهز خلاخيلهن، التي ترتديها النساء في الشرق حول كواحلهنّ، وتصنع عادة من الذهب والفضة. وعند هزّ أقدامهن أصدرن رنيناً بتلك الحلي التي استنكرها بشدة النبي إسحاق (وأشياء أخرى من الطبيعة ذاتها) (78).

تُوحي الفقرات السابقة بما هو أكثر من مجرد صدفة في قراءة ساوذي للقرآن. ففكرة التشابه بين الكتاب المقدس والقرآن تسيطر على ثعلبة إلى درجة أن ساوذي بات مقتنعاً أن الإسلام والمسيحية يتشاطران مصدراً واحداً، وأن أخلاقيات الكتاب المقدس يمكن أن تتحد مع ما يسميه ساوذي بالمبادىء الأخلاقية للقرآن، لتشكيل قوة واحدة لإحياء النظام الأخلاقي في العالم.

تُعالج المشاهد التي تصف الورع والعبادة الإسلامية في ثعلبة، بإعجاب واحترام. وشخصيات مثل ثعلبة، عُنيزة، وزينب ومعاذ تصور ليس فقط كخلف لسلف ذُكر في الكتاب المقدس، بل يبدو أنهم على صلة ببساطة الطبيعة وقداستها أيضاً. فلنتمعن في الفقرة التالية:

إنها ساعة المساء الباردة:

شجرة التمر الهندي، تخشى النّدى

فتغمد حبات الفاكهة غير الناضجة

تُفرَدُ الحصيرة أمام الخيمة

وصوت الشيخ وحيدا

يُرتلُ القرآن الكريم

ماذا إن لم يكن في الجوار قُبّة منيرة

جدرانها الرّخامية مزينة بالحقيقة المزخرفة،

وبزينة ذهبية ولازاوردية؟ تغرق الكلمة

بتأثير عميق من صوت الإمام،

في يوم تجمّع المصلّين، أين يؤدي الحشد واجبهم؟

الله هو قدّيسهم

والنجوم في السماء قِبلتهم

هي معبدهم العظيم حيث يشعرون بوجود الله

[الفصل الثالث، المقطع الشعري الثاني والعشرين]

صور العبادة الرّيفية هذه، التي تتميز بوضوح عن طقوس المسجد العظيمة وأدوات الإمامة، تركت آثارها حتى على الرّحالة أتباع المذهب اللاّأدري ممن يؤمنون أنّ ما من سبيل لمعرفة وجود الله، والذين اعتمد ساوذي على وصفهم. لقد كان الأعراب البسطاء متناغمين مع دور عبادة أعظم بكثير من أي بناء أبدعته يد معماري أو بنّاء: أي سكون الطبيعة وليس أبهة الشعائر المقدسة، و القبة فوق رؤوسهم هي السماء ذاتها. توحي الفقرة بشكل عام بالكونية الروحية عوضا عن الطّائفية، وتؤكد الوحدانية المطلقة. من هذا المنطلق، يصبح الاسلام جزءا من الديانات العظيمة الموجودة في العالم. بلا شك، فإن جعل النجوم في السماء (مثل) قبلتهم، هو لمصلحة ساوذي، فهو يعلم، كما تؤكد فقرات أخرى، أن مكة هي الوجهة التي يتجه نحوها المسلمون في صلاتهم. إلا أن العبارة السابقة تُوحي أيضاً بالتقاليد المعروفة والمتعلقة بالبيت المعمور، التي تُفسرها الشروحات. يقول ساوذي مُقتبساً دوسو: «الكعبة هي الوجهة، ونقطة توحّد المصلين من كل الأجناس البشرية كما هو البيت المعمور وجهة كل المخلوقات السماوية»(79)، إن المغزى من هذه العبارة المعقدة واضح وهو أن ساوذي لا يدفعنا إلى النظر إلى مكة بعينها بل إلى الخلق العظيم و الخصائص العالمية للإسلام.

الخاتمة

نختم حديثنا بطرح السؤال التالي: كيف نظر ساوذي للإسلام؟ لقد كان شعور ساوذي نحو الإسلام أكثر من إيجابي، لكنه تجنب متعمداً أي إطراء صريح. لابد أنه كان مدركاً بشكل كافٍ حالة جورج سيل كمثال، فلقد اكتسب لقب «نصف - مسلم» إثر ترجمته الرائعة للقرآن والتعاطف الذي عبّر عنه تجاه الدين الإسلامي. أما إنجازات ساوذي، فكأنما تخفت خلف تبنّيه للإسلام كوسيلة – لا كغاية، لكن الحقيقة تبقى أنه لم يجد صعوبة في تكييف وجهة نظره مع التقاليد الإسلامية التي نظر إليها بجدّية.

فى حقيقة الأمر لم يكن ساوذي مجرّد مدافع عن الإسلام، كما يبدو أنه ظهر (مما أفزع ساوذي) بينما كان يكتب ثعلبة والسلسلة غير المنتهية التى أسماها محمداً. لقد حاول ساوذي بذكاء أن يكشف عن روح ومبادئ الإيمان كما يراها الإسلام. وبالرغم من أن هدفه الأسمى – مزج الدّيانات العظيمة – كان من المستحيل تحقيقه، تمكنت مخيلته من تصور احتمال وجود عقيدة عالمية من نوع ما تدمج أخلاقيات جميع الدّيانات.

من بين المواضيع المتكررة التي وجدها ساوذي في الإسلام، كما فعل لاندور من قبله، موضوع العقاب. يُعبّر ساوذي عن هذه الفكرة بوضوح في سرده بشكل عام، حيث يتحدّث عن تدمير الشر مقابل الفوز بنعيم الجنة كموضوع رئيسي. وكما رأينا سابقاً أن مفهوم «الخضوع» لإرادة الله في الإسلام يتطلب وعياً أخلاقياً لجنّة الله وجحيمه، حيث يُحكم على الأفعال والأشياء وحيث يكشف بطريقة ما عن غموض هذا العالم، وما فيه من خير وشر، ومن حياة وموت. في قصيدته يتبنّى ساوذي، وخاصة فيما يتعلق بموضوع الجزاء، التأكيد الإسلامي على العقاب الإلهي ليس فقط كوسيلة إصلاحية ناجعة بل كمصدر للإنجاز الأخلاقي أيضاً.

وعلى الرغم من إعجابه بهذا النوع من الاستسلام لإرادة الله الذي وصفه مرة «بالحسنة الوحيدة» في الإسلام(80) ، تبقى مشاعر ساوذي متناقصة نوعاً ما. فبالنسبة له يفتقر الإسلام إلى مذاهب الخلاص عبر المغفرة. وعلى الرغم من أن بطله يصبح تدريجياً أقرب إلى المسيحية من الإسلام وهو يقترب من نهاية رحلته، يظل ثعلبة قريباً من فكرة الحساب الأخيرة بشكل واضح يُعلن ساوذي في إحدى رسائله بتردد: «تزيل مفاهيم الإرادة الحرة ، الله، والحساب الأخير جميع الصعوبات» (81) ، وهنا نجد أصداء قرآنية تتحدث عن الجحيم والفردوس وكيف يجسّدان تفسيراً لغموض الحياة. يصف رودريك (بطل ساوذي الأقل شهرة) مفهوم الجحيم والفردوس

«كأكثر صور التناغم سماوية»، التي «تقلص الفوضى»(82) في الحياة. فدون الفردوس أو الجحيم، قد تبدو جميع أفعال الإنسان والوجود ذاته بلا معنى. لا يمكن أن يكون الموت «إنهاء» لوجودنا، وان كان كذلك، يقول ساوذي «أتمنى لو أنني وُلدت حيواناً أو لم أُخلق مُطلقاً» (83). ويؤكد أيضاً أنه بدون الثواب والعقاب» سيكون هذا العالم غامضاً بشكل مخيف إلى درجة لا يمكن معها أن يوُلد هذا العالم أصلاً ... عندها تصبح أسمى مشاعرنا وأنبل رغباتنا مجرد خداع ولعنة» (84).

لذلك يُضفي استعمال ساوذي للمفهوم الإسلامي للعقاب المؤقت السماوي الذي يُعاقب به أولئك الذين يظلمون أنفسهم وغيرهم، نضارة وراحة مبهجة وقوة إلى الأخلاقيات المتجددة التى شكلت استجابته العميقة نحو العقد المتطرف الأخير من القرن الثامن عشر. لقد جعل ذلك ثعلبة قصيدة تعبّر عن خواطر ومسائل أخلاقية أكثر من سابقتيها – ڤاذك؛ قصيدة بيكفورد المثيرة وجبير، قصيدة لاندور السياسية. إن رؤية ساوذي لصور العذاب الدنيوي الأخرى تفتقر الى عظمة قصور إبليس الرائعة وشموخها كما صورها بيكفورد. ولم يحتفظ ساوذي أيضاً بواقعية لاندور الأساسية عند مناقشة موضوع الغزو والاستعمار. إلا أن ارتباط ثعلبة بالإسلام على كل الأصعدة كان أكثر جدية وينم عن علم ومعرفة، ونتج عنه موقف أخلاقي ، يبدو بشكل أو بآخر أكثر أصالة ونبوئياً أكثر من غيره.

الفصل الثالث

لالا روخ
لتوماس مور
وسياسة
المُفارقة

من خلال كتابته للالا روخ، أراد توماس مور أن يجعل من قصيدته علامة مميزة في النمط الأدبي للقصة الشرقية في عصره. ولقد حفّز النجاح الذي حققه الكتّاب الرومانسيون الرئيسيون مثل بايرون، ومن قَبْله، بيكفورد، ولاندور ساوذي، روح المنافسة عند مور. كتب مور في مذكراته *(Memories)* «سأعتني بقصيدتي آملاً أن أُحقق أمراً من شأنه أن يرتقي بي إلى مكانة تسمو على الجمهور السّوقي من النّقاد والمنغمسين في مباهج الدّنيا»(1)؛ إلاّ أنّ الإنجاز الذي حققه في لالا روخ، على الرغم من روعته النابعة من الاهتمامات والصبغة الشرقية للقصيدة، أخفق في تحقيق النجاح «الحقيقي» الذي تنبّأ به مور وناشروه، الذين دفعوا له مبلغاً لا سابق له وهو ثلاثة آلاف جنيه عند تسليمه للمخطوطة. مرّت القصيدة بعدد من الطبعات، ولكن إلى أي مدى كانت القصيدة فعّالة وذات تأثير حقيقي في الحلقات الأدبية؟ هذا أمر لا يزال قيد البحث، ويسعى هذا الفصل إلى إلقاء الضوء على هذه المسألة.

لا يبدو أنّ مور قال الكثير عن قصيدته مما قد يثير اهتمامنا. يقول مور إن لالا روخ أكثر من مجرد سرد، فهي تهدف إلى «تشكيل مخزن من التوضيحات الشرقية البحتة»(2) أي أنّ، القصيدة تُثقفنا بقدر ما تُمتعنا. ولقد أخذ مور بفكرة الشرق منذ عمر مبكرّ كغيره من الكتّاب الرومانسيين. ولذلك عندما أصبح بالغاً، انجذب بشكل طبيعي نحو المادة الشرقية كوسيلة لمعالجة القضايا الدينية والسياسية الحديثة مثل حُرّية العبادة والاستقلال الوطني لإيرلندا. وكلّما أصبح أكثر اهتماماً بالشرق، قام مور ليس فقط بإثراء مخزونه المعرفي من خلال قراءة مؤلفات الرحالة، بل وجد في هذه المؤلفات وسائل أعمق للتعبير عن أفكار تزداد تعقيداً باستمرار.

إن زعم مور أن قصيدته تعكس بصدق سمات شرقية هو موضوع جدلي. فلقد عُرف عن مور أن معلوماته عن الثقافة الشرقية، ومعتقداتها وتقاليدها جميعها مُشتقة من أكثر من ثمانين عملاً تُعالج الشرق، إلا أن ما يقدمه مور في قصيدته لا يسعى بالدرجة الأولى إلى تمثيل صورة الحياة الشرقية بقدر ما يعكس تطور استغراقه الثقافي والشخصي، لكنه كان مُحقاً بالتأكيد عندما قال عن لالا روخ:

> ... عملي السردي الرئيسي (لالا روخ) مبني على مجموعة من الحقائق التي تطلّب جمعها جهداً كبيراً. كل العادات، والمشاهد وكل زهرة، استخلصت منها إيضاحاً

ما، كلها خضعت لتمحيصي بدقّة متناهية، ولم أترك كتاباً واحداً متعلّقاً بموضوعي بدون تنقيب. وهكذا تتبع مسألة الالتزام الواقعي نحو الاستشراق، الذي بفعله اعترف لي سيرغور أوزلي (Sir Gore Ouseley)، وكولونيل ويلكز (Colonel Wilks) وكارن (Carne) وغيرهم بكلّ الفضل(3).

نُلاحظ في قصيدة مور، كيف أن كل إيحاء شرقي مُدعّم باقتباس من ديربوليه (d'Herbelot)، وبروس (Bruce)، وثيفينوت (Thevenot)، وسافاري (Savary)، ونيبور (Niebuhr) وآخرين. ويبدو واضحاً أيضاً وجود غاية خفيّة أو على الأقل هدف آخر. إن الطريقة المرتجلة والعرضية التي يتحدّث بها مور عن "الالتزام الواقعي نحو الاستشراق" توحي بقوة أن هذا الالتزام لم يكن نيّته الرئيسة. هذه الغاية خفية تعني أن القصيدة لا تُقِرّ في أيٍّ من أجزائها بشكل مباشر أن للشرق وظيفة مجازية تثير أفكاراً سياسية وثقافية أقرب للغرب من الشرق أو الهند.

لقد رأينا كيف أن الاستخدام المجازي أو الرمزي الخفيّ للّون المحلي الشرقي هو في الواقع عادة عامة عند العديد من المستشرقين الرومانسيين. وعلى الرغم من وجود حواشٍ تخلق روابط بين القصة الشرقية والسياسات الأوروبية الحديثة، والمبادئ الأخلاقية والدين، يبدو أن الشعراء الرومانسيين الإنجليز قاوموا الاعتراف باستخدامهم للشرق قناعاً، وهو إما يُخفي وراءه عملية تطوير أفكار متطرفة أو غريبة بالنسبة للرأي الأدبي العادي في ذلك الوقت أو يسهلها. ويبدو وكأنهم أنشأوا في رومانسياتهم الشرقية بيئة مريحة بشكل أكبر لأفكارهم مما هي بالنسبة لقُرائهم وللبيئة التي يُمكن أن يزوّدونا بها إذا ما تُركوا لأنفسهم.

إذن، كيف استُقبل عمل مور من المراجعات الأدبية في زمنه؟ بشكل عام، امتُدِح لدقّته واتقانه للصيغة الشرقية، وعلى أية حال، هاجمت المجلة النقدية المراجعة البريطانية، مور وبايرون كذلك لتصويرهم المزعوم "للقذارة والفسوق" المرتبطين "بالعالم المحمّدي" كأمر جذاب ومتناغم. "إن الخطأ العظيم الذي يستغلّه هؤلاء الشعراء يتلخص في أنه بينما تتكوّن أشياء عديدة من الملذّات المادية والإشباع المتنوع للحس، وبينما لا نسمع إلا عن بساتين وحمامات وينابيع، وفاكهة وأزهار، وتملّق جنسي، نميل إلى أن نصوّر لأنفسنا فردوساً من الملذات ...،(4) ويتابع الناقد ليؤكدّ محاولة مور وأسلافه – وهي محاولة لا قيمة لها – لتَجميل ثقافة "يدوس فيها الإنسان على أخيه الإنسان في سلسلة من القمع القاسي وينحدر إلى تعاسة بائسة بجماهير جديرة بالازدراء، تفتقر إلى العقل والحقوق الإنسانية"(5).

وتُعبّر مجلة بانوراما أدبية عن وجهة نظر مغايرة حين تنتقد لالا روخ باعتبارها "مُملّة

بقدر كبير"، ذلك لأنها "كُتبت بجهد لكن لم تترك أي تأثير" (6). إن هذه المراجعات النقدية تُثير دهشتنا لفشلها في اكتشاف، أو حتى الشك، في الإيحاءات السياسية للالا روخ، وعلى وجه الخصوص اكتشاف الهجاء السياسي الذي تحاول القصيدة أن تطرحه. وتُخفي مجلة المراجعة البريطانية انتقادها برفض القصيدة كعمل قائم على "الخيال الذي يُغذيه الغلو الشرقي، ويستمر دون أي هدف أخلاقي، أو غاية أو خطة ما ... في نسيج لغة متأنقة بلاغياً، ووصف غزلي وحماسة هائمة بلا هدف" (7)، من الواضح أن مور كان أبعد ما يكون عن عدم الرّضا لفشل نقادّه في اكتشاف نيته الحقيقية لأنه كرّس قدراً لا بأس به من البراعة ليُخفي مساره.

كان المحرّر البارع للمجلة النقدية مراجعة إدنبرغ، فرانسس جيفري (Francis jeffrey)، الناقد الوحيد الذي لم يُخدع بقدرة مور على المراوغة التكتيكية. يكتشف جيفري في قصيدة مور دليلاً واضحاً على ارتباط مور بمفهوم الحرية الإيرلندية، فيقول عن قصيدة مور "عبدة النار" التي تُعالج في الظاهر الصراع بين الفرس الأصليين والمسلمين المحتلّين:

لعلّ هناك عدداً قليلاً من الفقرات ذات طابع خطابي عام، حتى في هذه القصيدة التي يميزها لون قد يعتقد بعضهم أنه يعبّر عن مشاعر حزبية عوضاً عن مشاعر طبيعية. هذه الفقرات قلّما تحدث وقد نغفر لشاعرنا بسهولة ذلك أنه ينتمي لبلدٍ صارع فيه الكبرياء طويلاً ضد القمع والاستبداد – حيث الدين يُمارس كسبب لمقاومة نشر الامتيازات السياسية – بلد تحرس فيه البسالة الحريات التي لا يُسمح لمن هم الأكثر شجاعة بالتمتّع بها (8).

لكنّ جيفري يدرك أن مثل هذه الفقرات التي تتميز بالصراحة والوضوح "نادرة" في الواقع، وفي الغالب يُعبّر مور عن اهتماماته السياسية والأخلاقية بإسهاب، أو يقوم بحجبها من خلال الحكايات الإسلامية. ماذا يكسب مور عبر تبنّي هذه الطريقة غير المباشرة؟ ربما، كان مور يسعى إلى تجنّب مخاطر الاضطهاد والعدائية لتمسكه بآراء سياسية غير تقليدية. وأهم مما سبق، أنه ربما كان يُريد أن يُفسح مجالاً سردياً لتطوير أفكار قوية وجديدة، تتمحور حول الحرية النسبية، وتنبع تلك الأفكار من القيود التي تفرضها مفاهيم التحيّز المسيطرة. أو، قد يكون السبب الأخير أن تبنيّ قصة مجازية ذات طابع إسلامي تحديداً قد يضمن انتشاراً أوسع للأفكار المبهمة التي تحملها القصيدة، خاصة أن الشعبية الاستثنائية لهذا النمط الأدبي (الحكاية الإسلامية) بين جمهور القراء يساهم في ذلك.

وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الموضة السائدة آنذاك كانت استخدام السرد الشرقي كوسيلة لطرح المبادئ الأخلاقية ، إذ بدأ هذا الأمر في القرن الثامن عشر من خلال أعمال مثل راسيلاس

للدكتور جونسون (Dr. Johnson) ومواطن العالم لغولد سميث (Goldsmith)، فإن لالا روخ تمثل الشكل المطلق لهذا النوع من الأدب، هذا بالإضافة إلى أنها تدرج قصص مور المجازية الإيرلندية أيضاً. ولا تعكس لالا روخ هذه الموضة فقط بل الرجل من وراء القصيدة أيضاً، وبمعنى آخر، تجد روح مور السياسية أفضل طرق التعبير عن ذاتها في الشرق، كما قال مور مرةً. إنّ إخلاص مور الأدبي للمادة الشرقية كان عميقاً لدرجة أن العديد من النّقاد الأوروبيين اعتقدوا أن مؤلف القصيدة شرقي. واقتُبس بعض الفارسيين كذلك الذين عدُّوا مور مواطناً فارسياً.

تجد معتقدات مور الخاصة والأكثر عمقاً طريقها بسهولة أكبر عبر لا لا روخ من أعماله الأخرى، فعلى سبيل المثال، وفي قصيدته أغانٍ إيرلندية (*Irish Melodies*) تبدو المادة الإيرلندية مرئية وواضحة في الجزء الذي يتحدث عن التاريخ الإيرلندي والشخصيات الإيرلندية البطولية. إلاّ أن هذه المادة احتاجت، لكونها واضحة جداً، إلى تخفيف تركيزها حتى تكون مقبولة لدى الأذواق الإنجليزية، ويصل مور إلى تسوية من خلال عرضها كشكل ذي صبغة محلية ووطنية أنيقة. ومهما كانت المشاعر السياسية التي تُعبّر عنها أغانٍ ايرلندية، تبقى هذه المشاعر غامضة وتتذبذب لتصبح مؤثرة. وعلى أية حال، فإن الوضع ليس كذلك في قصيدة لالا روخ: فربما لا يُوجد مرجع مباشر للشؤون الإيرلندية في القصيدة، إلاّ أن التزامها نحو موضوع الاستقلال الوطني لا شك فيه.

كان مور مدركاً بلا شك النجاح الذي حقّقه الكُتّاب الإيرلنديون الذين وجدوا في المقتطفات الشعرية "الأوزيانية" (الغيلية) لماكفيرسون (Macpherson) نموذجاً مُلهماً للحرية الخيالية. يقول روبرت ويلش (Robert Welch)، "بالنسبة لماكفيرسون ارتبط الماضي الغيلي (الأسكتلندي) بقوة وطاقة خياليتين أصيلتين. وبالطبع، تشكلت مباشرة فكرة أن على الأدب الإيرلندي أن يساعد نوعاً ما في العمل الرائع الذي سيحقق استقلالاً سياسياً من نوع ما لإيرلندا" (10). وتكشف أغانٍ إيرلندية إلى أي درجة تمكّن مور من اتّباع هذا الدّرب، على الرغم من أن عبارة "نوعاً ما" التي يستخدمها ويلش تُوحي بعدم وضوح الطريقة، وتشير أيضاً إلى أي مدى افتقر مور إلى معرفة الاتجاه الصحيح. إلا أن نموذجاً آخر فرض نفسه على الوطنية الأوزيانية (الغيليّة) غير المعرّفة. لقد رأى مور نجاح المادة الشرقية في تكريس المشاعر لخدمة الحرية من خلال الحكايات الشرقية التي ابتدعها بايرون، والتي كُتبت ونُشرت في الفترة التي كان مور يكتب فيها سرده الشرقي. وبالتأكيد، أدرك بايرون قرار مور بالهجرة صوب الشرق، إن صحّ القول، باعتبارها "السياسة الشعرية الوحيدة" (11).

"نبيّ خُراسان المقنّع" كقصة مجازية سياسية

يمكننا أن نعد لالا روخ قصة مجازية سياسية عبر دراسة متمعّنة لعملين سرديين آخرين يُعالجان تحديداً الاستبداد والاستعمار: هما «نبي خُراسان المقنع» و «عبدة النّار». تعكس كلا القصيدتين إلى درجة متميزة قدرة مور على استخدام المادة الإسلامية للتعريف والتعبير عن آراء معقّدة ومبهمة كذلك.

فالنبي المقنع، المذكور في عنوان القصيدة السردية الأولى هو حاكم بن هشام (Hakim Ibn Hisham) المعروف في التاريخ الإسلامي باسم "مُقنّع" "Al Mokanna" خُراسان، نسبة إلى قناع كان يضعه على وجهه. وجعل نبي خُراسان الناس يعتقدون أنه يحتاج القناع، الذي يُخفي في الحقيقة طباعه المُنفردّة والبغيضة، لحماية أتباعه من العبقرية المبهرة التي تميز رزانته. وبلغة عامة، يمثّل الأمير المقنع، بشكل كبير سطوة الطغيان الذي يعتمد على الإخفاء المنظم لآثاره. وبصورة أكثر خصوصية، كما سنطرح في ما بعد، يمكن أن نرى المقنع كرمز لنابليون بونابرت. يصوّر مور المقنع في بداية القصيدة كشخص يتمتع بسلطة يستمدها من غموضه وقدرته على استغلال الآخرين:

يجلس هناك على العرش، بإيمان أعمى
توّجه إليه الملايين، هو النبيّ الزعيم،
المقنّع العظيم. يُغطي القناع مُحيّاه،
القناع الفضّي الذي يضعه
رحمة بمن حوله، ليحجب عن عيون البشر
حاجبه المبهر، لا يتمكن إنسان من تحمّل بريقه.

[ص. 9](12)

نرى هنا كيف أنّ مصدر الإثارة هو التنكر الذي يُخفي وراءه حقيقة مُروّعة. لنرى كيف تختفي صورة الإنسان من السرد لتسيطر عليه صورة أخرى:

عندما خلع العفريت الساخر قناعه
حدّقوا جميعاً بألم قاتل فلم يروا
النور الذي طالما انتظروه، الحاجب،
اقترب متوهجاً، مُحتلاً، مُخلّصاً،

قسماته أفظع من أي
جنس جحيمي ما من شيطان يقطن الفناء
ولا غول في مقبرة الكنيسة، يُضبط متسكعاً في ضوء
الشمس المباركة، لم تمرق عين بشر على
مثل تلك القسمات البشعة، العنيفة
التي يملكها هذا الدّجال، ويُكشرّ ساخراً، ليكشف عن ...

[ص. 106]

يتميّز الرعب هنا بإثارة شاذة، فالمقنع أكثر من مجرد وحش بشري، فهو «عدوّ البشرية» و ذو هيئة شيطانية. إنّ تحليل مور للطغيان يتّخذ مستويات عدّة، كالمستوى الأخلاقي الذي يقودنا إلى المستوى السياسي، والمستوى النفسي الذي يقودنا إلى المستوى الديني، وعلى أية حال، لا تقودنا هذه الأطوار إلى بساطة الحكم وصراحته.

إنّ حبكة «النبي المقنع» بسيطة بالرغم من تداخلها مع أكثر تيارات السرد البليغ تعقيداً. يجذب النجاح الذي يحققه المقنع في ثورته ضد الدولة الإسلامية في عهد الخليفة المهدي، العديد من أتباعه، وخاصة الشباب منهم، ممن انبهروا بشعاره: «الحرّية للعالم». يُسرع الضابط المسلم عظيم (Azim)، الذي أُسر في اليونان لبعض الوقت، إلى الانضمام إلى ثورة مقنّع. ولن يمضي وقت طويل قبل أن يكتشف أن المُقنع يستخدم ثورته هذه لإرضاء رغبة شاذة نحو القوة والسيطرة. إلاّ أن عظيم يفشل في إقناع محبوبته زليخة (Zelica) بالهروب معه بعيداً عن تأثير المقنّع. ولقد قامت هذه الفتاة الورعة البريئة بتوقيع عقد مقدّس في الخفاء لتصبح عروس المقنّع آملة في الحصول على مكان لها في فردوسه، ولكن كعروس لعظيم؛ "الشاب الشجاع"، الذي تعتقد أنه مات في الأسر. ويُدبّر المقنع مكيدة ليستغل زليخة التي يمنحها لقب "كاهنة الإيمان" لتغوي عظيم ليصبح ضابطاً في جيش المقنع. إلاّ أن عظيم لا ينخدع، ويقاوم الإغراء فينضمّ إلى جيش المهدي الذي يتحرّك للإطاحة بالمقنّع. وفي نهاية معركة بربرية، يهرب المقنّع المهزوم إلى قصره في نيكشيب (Neksheb) حيث يقفز داخل حمّام من نارٍ سائلة، ثم يقتحم عظيم القصر فيقابل شخصاً يرتدي قناع المقنع ويندفع مسرعاً نحو رمح الأول، وعندها يكتشف عظيم أنها محبوبته. ويقضي عظيم بقية حياته مُصلّياً بجوار قبر زليخة. وفي نهاية القصة، يُبارَك عظيم برؤيا تُخبره فيها الملائكة أن الله قد غفر لمحبوبته زليخة ذنوبها.

تزخر القصة بأمور غامضة كثيرة مصدرها التزام مور الخيالي الشديد نحو مفهومه

للاستشراق. إن اهتمامه بالثورة والاستبداد الشرقي تحديداً، يصنّفه بالضرورة بعيداً عن الثورة والاستبداد الأوروبي مثل الثورة الفرنسية والغزو النابليوني. ويُفسح له هذا البُعد مجالاً لتعريف حكم دقيق وعميقٍ، بعيدٍ نسبياً عن التحيز السياسي لقُرّائه أو عن الضغوط السياسية للأحداث المُباشرة.

وفي هذا السياق، يُمكن أن نتتبع تأثير فولتير، وتحديداً فولتير مؤلف مسرحية محمد. يستخدم فولتير في هذا العمل شخصية النبي المسلم لينتقد التعصب الديني كشكل من أشكال الاستبداد، مُوضّحاً كيف يُستغل أتباع محمد، الذين كرّسوا عاطفتهم في حُبّه، لإشباع الطغيان الشخصي. ومن ناحية أخرى، يُظهر مور اهتماماً أعظم من سلفه في دقة الحقيقة التاريخية، الذي يعترف بعدم دقته في افتتاحيته للمسرحية. أما مور، فلقد تمكّن من اكتشاف حقيقة أن محمداً لا يمكن اعتباره ببساطة شخصية مُستبدة، وأن المادة الإسلامية يمكن استخدامها في أنماط أكثر تعقيداً من الهجاء الأخلاقي.

لا بُدّ أن قراءة مور لفولتير كانت شاملة ومُتعمّقة، حيث إن هناك أوجه تشابه عديدة في موقفهما الأدبي نحو الطغيان. لكنّ مور يتفوّق على الأديب الفرنسي في جوانب عدّة، بالإضافة إلى دقّته التاريخية وصحّة معلوماته الشرقية. يُقدّم مور تحليلاً أصيلاً للطبيعة البشرية، فهو يُعنى بأصول الطغيان وأسبابه عوضاً عن مظاهره، ويهتم بالعوامل النفسية والدينية التي تحكم نموّ الاستبداد.

إن كان "محمد" عند فولتير يدّعي التدّين، فالمُقنع هو رمز مور للاستبداد الديني الزّائل، وعلى أية حال، فالدّجال عند مور هو نفسه "النبي"، وإن كان يدّعي النبوة. أمّا المقنّع فيلعب دوراً مزدوجاً كنبي زائف، وكديكتاتور سياسي. يُوضّح الدور الأول الجانب الديني والعاطفي للطغيان بينما يُمثل الدور الثاني الجانب السياسي والمادي. وفي كلا الدورين نستشعر كلاً من نابليون والملك جورج الثالث، فالأخير هو أحد الطغاة الذين حكموا إيرلندا. ويُوحي اهتمام مور بالرّوابط التي تربط الاستبداد الديني بالاستبداد السياسي أنه كان يفكّر بسيطرة البروتيستانت الإنجليز على أبناء بلده الكاثوليكيين.

يُعَدّ بطل ساوذي شخصية عالمية تُمثّل الاستبداد بكل جوانبه الواضحة والمُبهمة. فعلى سبيل المثال، يعزو مور نجاح المقنع في فرض نفسه كطاغية سياسي وديني إلى "الإيمان الأعمى" لكلّ من يُصغي إليه. لقد ميّزنا هذه الخاصية المشتركة في الطغيان الشرقي مُسبقاً في أعمال لاندور وساوذي، لكنّ تحليل مور لطغيان المقنع يُنتج رؤى جديدة حول طبيعة الاستبداد.

فما يُفترض أن يتمكن القناع الفضي للمقنع من أن "يحجب عن عيون البشر / حاجبه المبهر [الذي] لا يتمكن إنسان من تحمّل بريقه". يُعتقد أن هذا البريق شبيه بالبريق الساطع المقدّس، طبقاً لبعض المصادر الإسلامية، الذي اكتسبه النبي موسى (Moussa or Moses) عندما كان في حضرة الله عزّ وجل:

قال العباد الورعون، كان نُوره
أقل وهجاً من ذلك الذي انعكس
على خدّ موسى، عندما كان يمشي أسفل الجبل
متوهجاً لوجوده في حضرة الله.

[ص. 10]

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما هي الصلة في هذا السرد بين الاستبداد والدين، والعامل السياسي والروّحي؟

إنّ رجوع مور إلى النبي موسى قائم على فقرة يصف فيها ديربوليه عقيدة المقنع، التي يتحدث عنها الأول مرة أخرى في شروحاته للقصيدة:

(تقوم عقيدته على الإيمان بأن الله اتّخذ هيئة ووجهاً بشرياً وأمر الملائكة أن تُحب آدم؛ أوّل من خُلق من البشر، وبعد موت آدم، ظهر الله في صورة عدة أنبياء ورجال عظماء آخرين اختارهم بنفسه، إلى أن ظهر في صورة أبي مسلم، أمير خُراسان، الذي اعترف باقتراف خطيئة التناسخ (Tanassukhiah أو Metempsychosis). وبعد موت هذا الأمير، اختفت الألوهية واندثرت في شخصه).

ولا يوضح ديربوليه إن كان المُقنّع يؤمن بالفعل بهذه العقيدة أو إن كان يستغلها فقط لتحقيق أغراضه الخاصة، بمعنى آخر، إن كان المُقنع مُصاباً بجنون العظمة أو أنه مجرد ساخر. يقترح ديربوليه بقوة أنّ طرق الطغيان السياسي والتعّصب الديني لا تختلف عن بعضها البعض كما يبدو. أمّا مور، فيُميّز بالتأكيد بين الإيمان الحقيقي من ناحية، واستغلال الإيمان الشاذ من ناحية أخرى، إلاّ أنّ تحويله للنثر الذي كتبه ديربوليه إلى شعر لا يُولّد تأثيراً مباشراً. يتفاخر المقنع بقدرته على "تتبّع لهب" الرّوح البشرية خلال تجسّدها المتتابع؛ أي "خلال الجنس البشري المتوهّج كشُعلة"، والآن، يُمكّن مور بطله من تضخيم فكرة التناسخ، حتى إنها تبدو مثل تعاقب الرّسل أو حتى تعاقب الآلهة:

"إياك أن تظن أنها مجرد أرواح دنيئة، تُدفّئها
نار قاتمة أو أنها تشكلّت لتكون وسطاً للأرض،
تُدير هذا السبيل، فهي مخلوقات، أكثر قداسة،
تتنازل حتى تشرق بين ظلمة الجنس الفاني.
هي ذلك الجوهر الذي سكن داخل آدم
الذي سجدت له السماء، باستثناء ذلك الفخور:
هي أيضاً الذكاء الأكثر رُقِياً
الذي توهّج في هيئة موسى، ثم انحدر، ليتدفق
في صدور أنبياء عدة، سطع في مُحيا عيسى،
واحترق داخل محمد، حتى بات مسرعاً
(مثل نهر متألّق، يصُبّ في أماكن مختلفة
ويتدفق منحدراً مثل متاهة، مُشعاً،
ثم يجد مكاناً جميلاً حيث تستقر أخيراً،
كل المتاهات في بحيرة من نور!)
الروح القدس، ترقد ساكنة،
تتحرر من الزمن ومن كل طيف تتمركز بداخلي!".

[ص. 15 - ص. 16]

تتدفّق عدة عناصر مترابطة إلى هذه الفقرة: كفكرة التناسخ، وتمثيل الإنسان في صورة الله عز وجل، والعقيدة الفارسية المتعلقة بقوة الضوء، والعهد القديم والأعراف الإسلامية الصوفية، ومن خلال وضوح بلاغة مور، تكتسب هذه العناصر المترابطة تركيزاً إضافياً. تحافظ القصيدة على فكرة الانحدار الإلهي من خلال صورة مجازية متواصلة يمتزج فيها الضوء والماء («الجنس البشري المتوهّج كشعلة» يبدو مثل «جدول») وتصل أوجها في فكرة «النهر المتألق» الذي يَشق طريقه، محتفظاً «بتألقه»، عبر متاهة الطبيعة والكون حتى يصبّ في «بحيرة من نور». وبالإضافة إلى ذلك، تُوحي السطور بقوة أن هذا النور يزداد شدة عندما يتدفق من نبي إلى آخر ليصل في نهاية المطاف إلى المُقنّع: فلقد «سكن» هذا الضوء آدم، و «توهج» في هيئة موسى، «سطع» في عيسى ثم «احترق» في محمد، وأخيراً يتحرر من «الزمن ومن كل طيف» داخل جسد المقنّع. وهكذا، يستقبل المقنّع ميراثاً ملهماً للحزن، ويتكون «نور» المقنّع مباشرة من «الرّوح القدس» التي

تُعبّر عن التعريف المسيحي والإسلامي لمفهوم «النور» الذي «يتنازل حتى يُشرق بين ظلمة الجنس الفاني»، والذي يحمل علامة زرادشت، ويعكس الرؤية الإسلامية لجبريل كنورٍ ساطع ساكن حيث يتحدّث عنه القرآن الكريم كروح مقدّسة.

وبالمِثل، يحقق المقنع نبوءات عن قدوم المسيح العادل (the just Messiah) – المخلّص اليهودي – المسيحي، وقدوم المسيح الذي يتغلب نوره على الظلمة في نهاية الأمر كما تُخبرنا نبوءة المعتقدات الفارسية الخفية، وكذلك نبوءة ظهور المهدي المسلم. والأهم من ذلك، أن آخر سطرين في الاقتباس السابق يُوحيان أن كل هذه الشخصيات التي تتجسد في شخص واحد تمتزج جميعها في المقنع، حيث يُمثل المجيء الثاني والأخير (للمسيح). وإن كنا نرى المقنع في نهاية المطاف شخصية غامضة، فيُعزى ذلك إلى أنه يمتلك القوى نفسها التي يسعى إلى إرباكها وتدميرها.

فردوس المقنع الدنيوية:

إنّ سلطة المقنع على أتباعه مُطلقة. نراه، على سبيل المثال، يخاطب مشاعر أتباعه العميقة، ويعِدُهم بجنّة تمتلئ بالملذات المادية والروحية حتى يُبقي على تعصّبهم له ، مزوِّداً إياهم برؤيا عن مباهج المستقبل التي سينعمون بها عند التمتع برفاهية قصره وحديقته. لقد رأينا سابقاً كيف يتحول ذلك إلى نمط تقليدي في السرد الرومانسي، حيث تُصوَّر الجنات الأرضية كوسيلة ومصدر إغراء يستغلّه الطغاة. لكنّ المقنع يختلف عن شداد أو علاء الدين، لأنه يسعى إلى تدمير الإسلام بطريقة الإسلام. ففردوسه ليست بديلاً عن جنة الله أو حتى صورة ساخرة عن الثواب الإلهي يستخدمها للدّفاع عن عقيدته. بل هي تتنبؤ بالفردوس الخالد الذي وعد الله به عباده المخلصين. وهذا تحديداً ما يجعل من بطل مور الطاغي أنموذجاً متميزاً: للطاغية الذي يتبنى وسائل دينية ضد أهداف دينية.

ومن ثم، فالجنة الأرضية حيث يعيش المقنع، هي في الواقع نموذج للجنة الإسلامية، لكن تنعكس الآية هنا، فالمقنع وليس الله، يهب الجنة لمن يشاء. ويعلم عباد الله المخلصين علم اليقين أنّ الفردوس الحقيقي يُوجد في العالم الآخر وليس في الحياة الدنيا، وأن الجنات الدنيوية مهما كانت مُغرية، لا بد أن تكون مُزيّفة وغير ورعة، إلاّ أن الأصالة الظاهرة لفردوس المقنع تخلق ردّ فعل مُبهم حتى عند العباد المخلصين لله بحق. عندما تُستدعى زليخة إلى صحبة المُقنع لتنضم إليه حيث يُقيم صلاته، ويتّسم رد فعلها بالرهبة التي تتولّد من مشاعر الابتهاج المألوفة عند المسلم المخلص:

حزينة وخاضعة، لأول مرة،
ترتجف رهبة، عندما جاء الأمر باستدعائها
(أمر نادر ملأها فخراً، هي فقط
هي، حتى الآن، تقبلّته بابتهاج)
لتقابل مقنع في المكان الذي يقيم فيه صلاته ...

[ص. 29]

تُوقظ ذكريات حبها العظيم التي كبحتها بداخلها بعد قسمها المصيري للاتحاد مع المقنع، شعوراً بمدى معصية الأخير. تجده داخل قصره الزّاخر بالمسرّات، لكنّ وصف مور الدقيق للمشهد يُميزه بحذر، ليس فقط عن صورة الورع المسيحية التي لا تسمح بتخيّل الفردوس بمعانٍ إسلامية، بل أيضاً عن صورة الورع الإسلامية التي تعد هذا العالم مجرد استعداد للذّات مستقبلية.

يستلقي المقنع المتخفي على أريكته
تحيط به مصابيح، لا تُشبه تلك
المتوهجة التي تستشعر البرد، تُنير من حول المصلّين ليلاً
في القم المقدس، أو في الأروقة المقنطرة المعتمة في مكة،
لكن بذكاء ونعومة تبدو هذه الأنوار مثل فتيات حسناوات،
بَدونَ أكثر جمالاً، وتنشر وهجها المُترف
يتدفق أبيض لامعاً على قناعه الغامض.
وبجانبه، سُبَح وكتب عبادة،
يعتقد العالم أنه يقضي يومه متأملاً ومتعبداً،
لكن هناك قوارير تمتلئ بالنبيذ الذهبي من كشمير،
ونبيذ أحمر من كروم شيراز
تتجرع منه شفتاه المحجوبتان مرات عدة
بحماسة، وكأن كل قطرة يعبُّها
هي من غدير زمزم المقدس، لها قوة تُنعش فضائل الروح فتُزهر!

[ص. 30 - ص. 31]

وأخيراً، يقترح مور زيادة تحفظ زليخة من خلال تمييز الحسية المفرطة عند المقنع عن صور العفة والتذلّل إلى الله بالعبادة، وعن المصابيح «المتوهجة التي تستشعر البرد» وتنير من

حول من يُقيمون الصلاة «ليلاً» في «القم المقدس» (في إيران) أو في «الأروقة المقنطرة المعتمة في مكة» وعن «السبح وكتب العبادة» و «غدير زمزم المقدس» (البئر المُعجِز في مكة)، وجميعها عناصر إسلامية مرتبطة بممارسات دينية.

من المهم أن ندرك أنّ مور لا يُهمل مفهوم الفردوس كما يصفه القرآن، وتحديداً تأكيده على الجمال الحسي، وإرضاء النفس والسكينة. مراراً وتكراراً، يثير فردوس المقنع التي يقدّمها لأتباعه، صور الفردوس الإسلامي مثل صورة الحور العين، والخمر، والمسالمة. لنر مثلاً كيف يُخاطب المقنّع جنوده عندما يصبح على شفير هزيمته الأخيرة:

الليلة، نعم، أيها الرّجال الورعون،
أدعوكم للمشاركة في طقس بهيج جميل،
حيث – يمكنكم أن، تُنعشوا أجسادكم المنهكة
بتناول الطعام، لنحتفل كما تحتفل الملائكة في السماء،
لتُنيروا أرواحكم، المثبطة والمنهارة،
بشرب النبيذ النقي الذي تحتفظ به الحور العين
مختوماً بالمسك الثمين، لكل من يحبون ...

[ص. 102]

إن التأكيد المتكرر للنبيذ، في السطور السابقة وفي اقتباسات أخرى أيضاً، لا يُقصد منه المحاكاة أو السخرية. وللدّلالة على دقّته في استخدام معلومات إسلامية، يضمن مور كتابه باقتباس من القرآن الكريم، الفصل الثالث والثمانون: ﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ * ... يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُومٍ * خِتَامُهُ مِسْكٌ﴾ (المطففين، 22، 25-26) (13). ويشير مور كذلك إلى آية معروفة في القرآن تصف الحور العين في الفردوس: ﴿وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ * كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَكْنُونٌ﴾ (الصافات، 48-49) (14) يستغل مور هذه الصورة بدون تحفظ ليُقدّم لنا ساكني «أروقة الحرم المغطاة» في قصر المقنع:

(مخلوقات متألقة، لها الشفاه والعيون ذاتها،
في الفردوس، كتلك التي في الحياة الدنيا)،
هناك يضطجعون بين عذارى الجنة،
ويُتوّج المُختار بنعمة أزلية!
أصدر الزعيم – النبي الأمر

وكل جنس جميل ما وراء الشمس
بدءاً بأولئك الذين ينحنون أمام ينبوع براهما المتأجج
إلى الحوريات النضرات اللائي يقفزن فوق جبال اليمن،
ومن بلاد فارس، عيون مُفعمة بشعاع ودود،
إلى نظرات كاثاي(×)، نظرات صغيرة خجولة،
برعم جورجيا، وابتسامات عزب(××) المبهمة
والعقصات الذهبية للجزر الغربية
كلها هناك – كل أرض منحت أزهارها
لتشكل هذا المشتل الجميل اليافع، لأجل السماء!

[ص. 11 - ص. 12]

لا تخلو هذه الفقرة، التي تعكس لحناً بارع الأداء، من الخبث، فلا حاجة للإشارة هنا أنّ ربط المصطلح الكالفيني «المُختار» بمفهوم «المشتل» الصالح للزّواج (مجازياً) لا يبدو ساذجاً. نجد هنا العديد من الأمثلة التي تُعبّر عن النظرة الأرثوذكسية المسيحية تجاه جنة المسلم، التي تُعرف عادة «بجنة الفجور»، وهي التي دفعت العديد من المسيحيين إلى عدّ الإسلام دين الشهوانية والتدنيس. ولقد اعتنق هؤلاء وجهة النظر تلك بقوة أكبر من أتباع مذهب الشكوكية المسيحية، الذين ظهروا لاحقاً وكانوا أعلم بحقيقة الإسلام، إلاّ أنهم تساءلوا عن هدف النبي العربي من وراء ذلك الوعد بمكافأة أتباعه في الحياة الآخرة بملذات تجنّبها هو في الحياة الدنيا عاداً إياها آثمة ولا أخلاقية. ولا يسعى مور من خلال جعل «المقنّع يتحدث لغة القرآن إلى الاستهزاء بالإسلام من وجهة نظر مسيحية. لقد حاول مور أن يحدّد معضلة تتعلّق بشخصياته، التي يمكن أن نطلق عليها مشكلة «النعيم السابق لأوانه»؛ أي افتراض أن ما يُوجد في جنة الآخرة يوجد على الأرض، وهذا الافتراض بالطبع، سمح لمور أن يُعمّق تحليله لمفهوم الاستبداد. إلاّ أنه أتاح له الفرصة أيضاً ليُولي اهتماماً بالغاً للصراعات النفسية التي تعاني منها شخصياته، ولاسيما عظيم وزليخة. تُزوّدنا حادثةٌ في الجزء الثاني من القصيدة حيث يتم إغراء عظيم للانضمام إلى جيش المقنع، بمثال موفق على ما سبق. أمّا الموقع الذي يختاره مور لهذه الحادثة فهو جزء من الجنة الأرضية التي يمتلكها الطاغية المستبد، وتُؤثر في حواس عظيم، مثل كوخ الفردوس عند سبنسر، فهو جميل

× كاثاي (Kathay) أي: الصين. (المترجم).

×× عزب (Azab) أي: إيران. (المترجم).

لكنه مُخادع، ويتميز بليالٍ صيفية عطرة، وألحان ساحرة، «والعذارى الرشيقات»، يرقصن ويُغنّين بصحبة فنّ رائع. ويبدو مشهد الإغواء في بداية الأمر، شبيهاً بما رأيناه في ثعلبة ساوذي، بمعنى أنه يبدو من صنع السحر. فبينما يفكر عظيم بمحبوبته زليخة:

... بجواره، يحمل النسيم
إيقاعات مُبهجة، حالمة،
تضيف كل نغمة حلقات ملساء جديدة
إلى السلسلة اللينة حيث تنغمس روحه
يُوجّهه نحو الصوت، وبعيداً
عبر ممر ضيق طويل، تتلألأ بوهج
مصابيح مرحة لا تُعدّ ولا تُحصى مثل الأثر الواضح الذي
يتركه النهار على سطح الماء، عندما يمضي بعيداً عنّا،
طويلٌ جداً هذا الطريق، يرتجف فيه الضوء
ويرى أشكالاً أنثوية، تتجمّع وتتقدم ...

[ص. 56]

وتُغني إحدى هذه الفتيات لعظيم أغنية حزينة تُعبّر عن الحنين إلي الوطن وعندها يتلاشى سحر البهجة. وبالرغم من محاولات التأثير على عظيم بشكل مباشر من خلال أغنية غرامية وعرض لصور شهوانية، لا يتوقف عظيم عن الحنين لزليخة. حقاً إن الطريقة التي يعالج فيها مور هذه الحادثة معقدة جداً مما يدفعنا إلى التريث والتفكير قليلاً.

إن الصور التي تُعبّر عن المتعة الحسية مُبهمة، فهي تُوقظ رغبتي الإغراء والإلهام. وتصف هذه الصور ثلاث قصص موجودة في القرآن الكريم، ومعروفة إسلامياً. وأول قصة تُخبرنا بها القصيدة هي قصة «الجولات الشهوانية المتعة» للملك سليمان (King Solomon) برفقة بلقيس (Bilqis)؛ (ملكة سبأ)، التي تُعلّمه أنه "سينعم بالسعادة الروحية إذا تمتّع بالحكمة". وتتحدث القصة الثانية عن الحب الغزلي بين يوسف (Joseph) وزليخة (Zuleikah)؛ زوجة العزيز (Potiphar):

معلّقٌ هناك تاريخ ملك الجن
يمكن تتبعّه عبر الجولات الشهوانية المتعة
معها من أكواخ سبأ الريفية، وفي عينيها البرّاقة

يقرأ أنه سينعم بالسعادة الروحية إذا تمتع بالحكمة
وهنا زليخة المغرمة تغازل بذراعيها المفتوحتين
الفتى اليهودي، الذي يهرب من مفاتنها الشابة،
يهرب ولكن يلتفت ليحدّق، يكاد أن يخضع،
ويتمنىّ أن تصبح جنة السماء وزليخة شيئاً واحداً.

[ص. 365]

تعكس هذه السطور بشكل مثالي الوعي الإسلامي بأن العلاقة الجنسية هي وعد بقدر مساوٍ لكونها مصدر خطر، تماماً كما يخدم الاعتقاد بوجود الحور العين في الجنة إلى إباحة تعدّد الزوجات في الحياة الدنيا، ولو جزئياً على الأقل. ولذلك، لا يُدهشنا أن نرى كيف يتم التأكيد على الإغراءات الشهوانية للجنة الأرضية (والتي تبدو عند مور إسلامية أكثر ومن ثمّ أكثر «واقعية» مما هي عليه عند ساوذي حيث يغلب عليها الطابع المسيحي).

اشتياق عظيم لزُليخة

وأخيراً، تظهر تلك الصورة «الإلهية التي كانت مزخرفة في الماضي» لكنها عندما تظهر، تكون ذات أثر مأسوي، فمن خلف القناع، تكشف عن «ضريح الجمال المحطم» (ص. 67) و «الآفة المدمّرة، / التي تخلّفها الخطيئة والحزن عندما تسيطران» (ص. 69). يبتعد عظيم عن فردوس الملذات لأنها أيقظت بداخله شوقاً إلى شيء أسمى من المتعة الحيوانية، لكن عندما يظهر ذلك الشيء في هيئة زليخة، يبدو، بفعل حُبها، مدمَّراً تماماً ولا يمكن إصلاحه، فهو حب يولّد حنيناً إلى الفردوس بسبب رغبة عاطفية نحو العاشق الغائب، وفي الوقت نفسه، يُلقي بها هذا الحب في براثن المقنع. ويقوم الأخير بخلط النظام في السماء والأرض وإرباكه بشكل مخيف، مما ينتج عنه تجريد الحياة من معانيها المنطقية بالنسبة لعظيم و عنيزة. إنّ رفض عنيزة أن تحنث بقسمها للمقنع، يجعل من جريمتها (ارتباطها بمقنع الشرير) فضيلة، بينما يقترف عظيم جريمة عندما يرفض أن يتخلّى عن عنيزة (ارتباطه بقوى الشر). كلاهما ضحية غموض مقنع ولا يجدان سبيلاً للخلاص.

المقنع كإبليس

عندما يستدعي مقنع زليخة «لتشاركه صلاته»، تدخل إلى المصلى الملحق بحديقته «حزينة

وخاضعة» وقد حطمها ارتباطها بمقنع بشكل عميق. وبينما كان منغمساً في أحلام اليقظة، لا يلحظ المقنع وجود عنيزة، فيناجي نفسه بحديث مطوّل يُعرِّف نفسه من خلاله، بأسلوب رومانسي تماماً، كطاغية شيطاني:

... بضحكات شيطانية ، مثل تلك التي صدرت
من إبليس عند سقوط آدم، فقال:
«نعم» أيها الجنس الوضيع، خُلِقت لتُمتِّع الجحيم
أنت أحقر من أن تستحق العيش على الأرض، لكن تزعم صلتك بالسماء
أحقاً خُلقت لتكون صورة عن الله!، بل صورة عن الآلهة
التي تُعبَد في الهند، إلهٌ على صورة قرد،
أيها المخلوق الفاني، المغرور المخلوق من طين،
الذي رفض إبليس، كما تقول جدّاتنا،
لأنه لم يُخلق من نور السماء،
أن يركع له، لقد كان إبليس مُحقّاً! –
سريعاً سأدوس بقدمي على أعناق
سلالتك الفاسدة، وبدون خوف أو تراجع
سأتلذّذ بالكراهية، والانتقام لعاري،
شعوري العميق بالاشمئزاز من اسم الإنسان، شعور لطالما نما بداخلي
سريعاً، فوق رؤوس عشرات الآلاف، بعنف ودون بصيرة
مثل نسر مُقلْنس، أكتسح الكون
بطريقتي المظلمة المدمرة،
مستخدماً الإنسان؛ الإنسان الملعون سيصبح فريستي!

[ص. 31 – ص. 32]

يجمع هذا الغضب المتفجر عدداً من المفاهيم الشيطانية: كالازدراء الساخر المُوجّه ضد الإنسان لضعفه (طبيعته الفانية والمادية – «المخلوق الفاني» و «المخلوق من طين») الذي يختلط بشكل مشين بادعاءاته (يزعم الإنسان وجود صلة بينه وبين الله والمخلوقات السماوية)، وبالجسد المدمّر الناتج عن كبرياء مُذلّ ومُوجّه ضد الإنسان الذي فضّله الله على كل المخلوقات، ويختلط كذلك بالحقيقة الدينية والإيمان بالخرافات («كما تقول جدّاتنا») وهكذا دواليك. كل

هذه المفاهيم الشيطانية واضحة بشكل كافٍ لكن يبدو تأثير المصادر الإسلامية واضحاً على هذه الصورة الشيطانية. فمور يشير صراحة إلى القرآن الكريم:

﴿ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ *قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ *قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ * قَالَ أَنْظِرْنِي إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ * قَالَ إِنَّكَ مِنَ الْمُنْظَرِينَ * قَالَ فَبِمَا أَغْوَيْتَنِي لَأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ * ثُمَّ لَآتِيَنَّهُمْ مِنْ بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَنْ شَمَائِلِهِمْ وَلَا تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ شَاكِرِينَ * قَالَ اخْرُجْ مِنْهَا مَذْءُومًا مَدْحُورًا لَمَنْ تَبِعَكَ مِنْهُمْ لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنْكُمْ أَجْمَعِينَ﴾ (الأعراف، 11-18) (15).

يُجسّد المقنع بحق، إبليس ذاته، فالأول يُظهر مشاعر تصرّف الأخير وطريقته، خاصة عدّه للإنسان كندٍّ منافس له. إلا أن السياق الشرقي يُتيح الفرصة لمور أن يطرح وجهة نظر أكثر عمقاً. فعلى غرار إبليس، يحتقر المقنع الإنسان لأنه خُلق على صورة الخالق. ويرفض المقنع هذه العقيدة باعتبارها مجرد محاكاة، ويصور الخالق إلهاً على صورة قرد (تحديداً، الإله الهندي المعروف باسم هانُمان Hanuman)، ويُقارن استقلاله الفخور والمدمِّر "بنسر مقلّس" مضيفاً إلى نفسه صورة حيوانية بديلة. وتكمن المفارقة في أنه على الرغم من ازدرائه للمحاكاة والتقليد، هو ذاته الأكثر تقليداً من بين جميع المخلوقات حيث يتحوّل نسخة مطابقة لإبليس كما يصوّره القرآن ويُضفي المقنع قوة جديدة على ادعاء إبليس أنّ "النار" الذي خُلق منها يسمو على الطين الذي خُلق منه الإنسان. توحي السطور التي يقولها المقنع ببُعدٍ جديد لثورة إبليس ضد الله عز وجل. فهذه السطور على وجه الخصوص، تؤكد على عقلانية الإنسان الوضيعة الذي يقتنع، بسبب سذاجته، أنه أعلى منزلة من إبليس بناء على أساسٍ واهم مفاده أنّ "الطين" أفضل من "النار"، ويشرح القرآن كل هذه المواضيع صراحة، خاصة وصف القرآن لخلق الإنسان، الذي يُفصّله مور في شروحاته معتمداً على ترجمة سيل الموثوقة للقرآن:

أُخذت المادة الأرضية (وهي المادة التي اختارها الله لخلق الإنسان) إلى شبه الجزيرة العربية حيث مكان يقع بين مكة والطائف، وفيه قام الله بتشكيلها إلى صورة إنسان، ولقد قامت الملائكة بداية بعجن هذه المادة الأرضية. ثم تُركت لتجفّ لمدة أربعين يوماً أو، كما يقول آخرون، لسنوات عدة. وقامت الملائكة، في هذه الأثناء، بزيارتها، كما زارها إبليس كذلك (وكان حينها أحد الملائكة وأكثرهم قرباً من عرش الرحمن ثم تحوّل بعدها إلى شيطان)، إلاّ أنه لم يكن راضياً بمجرّد النظر إليها فقام بركلها بقدمه حتى أصدرت رنيناً ولمعرفته أن الله خلق هذا المخلوق ليكون

أرفع منه مقاماً، أضمر إبليس في داخله قراره بألاّ يعترف لهذا المخلوق بهذا السمو(16).

ومن خلال شخصية المقنع، يبدو أن مور يسخر من كل هذه التقاليد الإسلامية.

لا يمكننا أن ننكر أن معالجة مور لشخصية المقنع تمنحه روعة شيطانية معينة، لكنّ شعور مور تجاه الدوغماتية والتعصب الديني يكشف، بشكل عام، عن مفارقة ما. يُوحي وصف مور لطغيان المقنع باحتقار للحماسة المفرطة والتعصب الديني اللذين يجدهما في جوهر أنماط الطغيان كلها. ويمكن أن نلاحظ من خلال السطور الأخيرة المقتبسة سابقاً حيث يُناجي مقنع نفسه، مدى ارتباط الاستبداد السياسي بالتعصب الديني في عقلية مور. ولكونه يتربّع على قمة عرش "عشرات الألوف" من المخلوقات المدمَّرة، لا يُجسّد المقنع تدمير إبليس "لجنس [آدم] الوضيع" فقط، بل يصبح كائناً مدَّمراً في ذاته. يصف لنا القرآن كيف يتلقىّ النبي محمد دعماً من الله ﴿بِأَلْفٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُرْدِفِينَ﴾ (الأنفال، 9) (17) بزعامة الملك جبريل عندما تفوّق عليه أعداؤه عدداً في إحدى معاركه ضد المرتدّين. الشر الناجم عن المقنع يُقاس بالمقياس نفسه، وينتمي المقنع إلى المشهد الكوني نفسه، ويتحدّث الله عن إبليس في القرآن بالمصطلحات العسكرية ذاتها. فيخاطب الله إبليس قائلاً: «﴿فَمَنْ تَبِعَكَ مِنْهُمْ فَإِنَّ جَهَنَّمَ جَزَاؤُكُمْ جَزَاءً مَوْفُورًا * وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ وَأَجْلِبْ عَلَيْهِمْ بِخَيْلِكَ وَرَجِلِكَ ﴾ (الإسراء، 63-64) (18). من الطبيعي أن ننظر إلى أتباع المقنع كجيش شيطاني مما يؤكد ببساطة ارتباط الغلوّ السياسي بالتطرّف الديني.

ولا يساعدنا ارتباط هذه الأفكار بالقرآن على تعريف طبيعة الاستبداد فقط، وإنما يساعدنا على إبراز السذاجة والخرافة اللتين تجعلان الاستبداد ممكناً. فعلى الرغم من أن المقنع جاهز دوماً لاستغلال المعجزات أو «المعجزات المزعومة» فإننا نجده يحتقر سذاجة الإنسان مما يُعبّر عن شعور مور تجاه هذا العيب البشري:

يا من تؤمنون بالعقائد التي لا يمكن تصديقها
التي تُدَعّم الأفكار المرعبة التي تختلقونها
تعتقدون أنكم أجرأ من نمرود وتستطيعون الرقي
من خلال الخزعبلات، إلى السماء
ستحظون بمعجزات تبدو صحيحة،
ترونها، تسمعونها، تجرّبونها، هي كل شيء، إلا أنها غير حقيقية.

[ص. 33]

وعلى غرار فولتير الذي يلجأ إلى شخصية الطاغية ليُعرّف ويسخر من سذاجة الإنسان. يستخدم مور المقنع ليسخر من الضعف والجهل البشريين اللذين يُولّدان الطغيان الذي يقمع كلاً منهما. تركز الفقرة السابقة بشكل رائع على هذا التناقض من خلال الصورة المجازية الإسلامية. "فالمؤمنون" الذين "يختلقون" "العقائد" الخرافية هم ذاتهم الطغاة. يُقارن هؤلاء – على الرغم من أسلوب مور الساخر عادة الذي يُوحي بازدواجية المعنى أيضاً - بالنمرود؛ الشخصية الإسلامية المسيحية الذي، كما رأينا سابقاً، يتحدث القرآن عن رغبته (مثل فرعون مصر) بتشييد صرح خاص به ليتفوق على عظمة الله. لكن كل من يؤمن بالمقنع يعتقد أنه "أجرأ" من النمرود لذلك يحاول أن يطاول السماء، لا على صروح مشيدة بل من خلال "الخزعبلات". فما من هجوم أقصى من هذا على سذاجة الإنسان.

إن شعور مور تجاه المقنع مُعقّد جداً، ونرى ذلك من خلال حقيقة أن سخريته الدينية المتطرفة، وهي في الواقع من صفات الشيطان، تحظى جزئياً بمصادقة مور عليها. لا يجب أن تمنعنا حقيقة أن مور يهاجم في الظاهر الغلو الإسلامي، من تطبيق هذا الهجوم بشكل أكثر عمومية. يتساءل المرء عند قراءة الاقتباس التالي إن كان هدف مور مهاجمة الإسلام أو المسيحية، أو السذاجة في أمور الدين بشكل عام:

> واعظوكم المتعصّبون، يبحثون بشغف عن
> نعمة واحدة في معنى الأشياء التي يتحدثون عنها
> شهداؤكم، مستعدون لإراقة دمائهم
> لأجل حقائق سماوية تفوق قدرة الفهم البشري،
> كهنتكم الأرفع مقاماً، وحدهم يزايدون على المعرفة،
> التي تخدم الخلاص على شواطئ آفا (×)
> يتمتع الكهنة دون سواهم بالمتاجرة
> بتماثيل الآلهة المصنوعة من أفضل أنواع الرخام.

[ص. 33]

تُشير السطور الثلاثة الأخيرة إلى ممارسة دينية في مدينة آفا، حيث تُصنع مجسمات من الرخام وتُباع على أنها تُصوّر غودما، إله بورما. يقول سايم (Syme) "يُشجّع البورميون

× شواطئ آفا: عُرفت آفا كعاصمة لبورما في الفترة مابين 1364-1841، أسسها الملك ثادومينبايا (Thadominbya) على جزيرة مصطنعة، وكانت مركزاً للحضارة الوثنية. (المترجم).

حقاً، بل يُكرهون أيضاً على شراء تماثيل الآلهة الجاهزة الصنع" (19). إلى أي مدى يختلف هذا التصرف السيئ عن بيع الآثار المقدسة بأسعار منخفضة، وعن صور الانغماس الأخرى التي نراها عند المسيحية؟ لا يمكن أن ننبذ المحاكاة الشهيرة للفردوس الإسلامي التي يُوعد بها المؤمنون المخلصون باعتبارها مجرد صورة من صور "الوثنية":

الحور العين للفتية، ومعرفة لا محدودة للحكماء
شارة وتعظيم لكل الرّتب والأعمار.
جميعها تافهة ! — مثل تلك التي تلهمها الشهوة أو الخيلاء،
إن جنة أيٍّ منهم تعكس رغبة كل منهم
سواء الروح أو العقل، مهما كان الأمر
يظل الإنسان فانياً بالنسبة للعالم الخالد.

[ص. 34]

تُشير التفاصيل إلى انغماس الذات وخداع الإنسان لنفسه («الحور العين»، «معرفة لا محدودة»، و «شارة») فالنقطة الرئيسة هنا أن الفردوس نتاج الشهوة أو الرغبة، وليس عالماً مستقلاً من المتعة المقدّسة. إنّ القوة المجازية التي يمنحها مور للمقنّع تُبررّها في الواقع السلطة التي يكتسبُها من خلال سخريته من الآخرين وقدرته على الإقناع. في هذا السياق، يتحلّى مقنّع بكل مظاهر السمو والرفعة التي يتمتّع بها الخارج عن القانون في الأدب الرومانسي: إنه يعيش كراهيته ويُجسد الاحتقار بكل معانيه.

يتكشف غموض المقنع بالكامل من خلال معاملته لأتباعه، ولزليخة تحديداً. تنبهر زليخة بالمقنع إلاّ أن سذاجتها تُصّور كشيء أكثر نُبلاً من سخريته. تُظهر سذاجة زليخة مدى عجز المقنع، فالأمر الذي يجذبها نحوه، هو في الواقع رفضها لعالَم تُحفّزه خسارتها للمقنع للأبد كما اعتقدت. ومن ثم فإنها تُلزم نفسها تجاه المقنع بدافع من شعورٍ ديني؛ أي رغبتها بإيثار غيرها على نفسها. يستغل المقنع هذا الشعور بطريقته المعتادة، حينما يُقدّم نفسه كرسول يُوحى إليه. فكلما اشتدت سخريته من الآخرين، ظهرت طبيعة زليخة البريئة كمصدر توبيخ لأفعاله، بشكل أكبر.

إنّ ردّ فعل المقنّع تجاه مقاومة زليخة تكشف لها طبيعته الحقيقية. فعند مقابلته لها لأول مرة يستهل حديثه باستثارة صور التقوى والفضيلة، ويخاطبها بوصفها «بنور الأرض». لكن سرعان ما يبدأ باستغلال الغموض الكامن في كلمة «الحُب» عندما يُعبّر عن قدرتها على «تغيير الحماسة الدينية / كونها تُجسّد الحُب، فلا يُدرك الرجال أيهما يشعرون». ومن ثم تُصبح لغة المقنع فاضحة

بشكل صريح، حيث يستخدم الكلمات المنمقة المشتقة من شعر الغرام الشرقي المعروف بالغزل (gazzel)، واصفاً عينيها، وجنتيها، وشفتيها ("القبلة الساحرة التي تصدر عنهما") وكأنما "تؤهّلها" لدخول "جنته". وعندما يخفق غزله جزئياً، يتراجع ليستخدم لغة تهديد مباشرة، مُذكرًا إياها بقُدسية قسمها ونتائج الحنث به (تصوّر القصيدة كيف ينحدر قسم زليخة إلى المقام الجحيمي حيث تُحفظ جثث الموتى وعظامهم). وبمفارقة واضحة، تعكس محاولة المقنع لإغواء زليخة اعتماده الشديد على كل ما يُنكره. فهو يدعي أن السلطة والنصر لا معنى لهما دون الاستمتاع الكامل بالجمال، الذي تُمثّله زليخة. "هي وحدها تضمن النصر":

كل نظرة من عينيها تغوي
وفي تلك النظرة تتجمّع أشعة الجمال المشرق
- نظرة باهرة ودافئة – لتمرّ عبر عدسة الحب الملتهبة
شفتاها الرقيقتان تُقنعان دون النطق بكلمة واحدة،
وان نطقت بكلمات لا تعنيها، يعشقها المستمع
مثل أنفاس تنبعث من ضريح مقدّس وتعجز عن التعبير
نؤمن بها دون جدال ونعدها مقدسة

إن السبب وراء كل هذا التوق الشديد والرغبة الجامحة اللذين يذيبان العاشق، ليس إلاّ طبيعة المقنع المخيفة، التي يخفيها عن زليخة، إلاّ أنه في نهاية المطاف يكشفها لها ليؤكد سلطته القاسية والشريرة.

وتُعدّ ذروة الأحداث نموذجاً على استخدام مور للصدمة النفسية كتكتيك للكشف عن خفايا النفس (ذروة أخرى تتحقق عندما تكشف زليخة عن آثار الحزن والشعور بالذنب الظاهرة على وجهها عندما تخلع نقابها أمام عظيم). من المحتمل أن هذا التكتيك هو عبارة عن محاكاة متعمدة لتقليد في الأدب الشرقي يصف ممارسة صوفية ذات طقوس معينة وتُعبر عن تجربة روحية تنتهي بلحظة الكشف عن الحقيقة. في هذه الحالة، يبوح المقنع لزليخة أنها بخضوعها له، ارتبطت بالشيطان – ارتباطاً لا يمكن للجحيم أن «يُدمّره». إذا كان المقنع لا يستطيع أن يتمتّع بجسدها، فإنه يمكن أن يمتلك روحها، والمفارقة تكمن في أنه يتمكّن من ذلك لأن زليخة تملك ما يفتقر إليه المقنع؛ أي احتراماً دينياً لقدسية القسم الذي أدّته، وهذا بالطبع هو السبب الوحيد (كما يتضّح من رفضها للهرب مع عظيم في ما بعد) لسلطة المقنع عليها.

المقنع كنبيّ

توُحي جوانب هامة من شخصية المقنع بوجود علاقة بينه وبين التمثيل النمطي السلبي لشخصية النبي محمد. لكن يؤدي التزام مور تجاه استشراق تقليدي إلى الفضول وإن كانت نتيجته فاسدة: يجعل مور المقنع يُعيد تمثيل أحداث من حياة النبي المسلم نفسه.

أكثر هذه الأحداث لفتاً للنظر يجري في ذروة الأحداث. عندما يُهزم المقنع خلال مواجهة مع جيش الخليفة لمدّة يومين بفضل جهود عظيم المتميزة، الذي قلب مجرى المعركة ضد الطاغية الخرساني، يحاول المقنع أن يصمد في حصن نيكشب المطل على الضفة البعيدة لنهر أكسس(×)، ثم يقوم بحضّ قواته على القتال للمرة الأخيرة:

«أيها المدافعون العظماء عن التّاج المقدس
الذي منحتني إياه السماء، لن يغرق نوره في بحر من الدماء
لا يمكن لظل الأرض أن يسبب كسوفه، أمام بَريق أحجاره
تتلاشى أبهة تيجان العالم المرصعة بالجواهر
وتاج غيراشيد، في عرش تعلوه الأعمدة
في فناء الكنيسة، وعُرف مالك الحزين الذي يظهر مرتفعا
عاليا فوق عيون عليّ الجميلة،
كلها تختفي مثل النجوم عند بزوغ النهار.
أيها المحاربون ابتهجوا — الميناء، لأجله عبرنا
موجة القدر السوداء، يشرق، أخيرا!
النصر حليفنا ... [ص. 94]

تشير عبارة « ضريح تعلوه الأعمدة في بهو الكنيسة» بلا شك، إلى حياة النبي محمد، كما يؤكد مور في إحدى شروحاته:

«يقال انه تحت فناء عرش أو قصر خوسرو هذا يوجد مئات من القبور المتلئة «بكنوز عظيمة كما يخبرنا بعض الكُتّاب المسلمين، ثم جاء نبيهم وحمل هذه الكنوز إلى صخرة، ثم أمر بفتح هذه الكنوز» وليُشجّع أتباعه، سمح لهم بالنظر إليها». \التاريخ\العالمي (20)

× نهر أكسس، أو ما يُعرف بأموداريا (Amu Darya)؛ أي النهر الطويل، هو نهر رئيسي في وسط آسيا. (المترجم).

لا بُدّ أن مور عاد إلى مراجع عديدة بالإضافة إلى التاريخ العالمي، وبالتأكيد حظي بمنفذ إلى سيرة حياة النبي محمد، التي كتبها بريدو (Prideaux) وآخرون خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، والتي صوّرت النبي محمد بسلبية. على أية حال، فالاقتباس السابق المأخوذ من التاريخ العالمي يصف حادثة فعلية وقعت في العام الثالث عشر من الهجرة (AD 604) عندما أحاطت جيوش الكفّار بالمسلمين في المدينة، وكان المسلمون قد حفروا خندقاً ليفصلهم عنهم. طبقا لتقارير إسلامية موثوقة، كان النبي يعمل على صخرة كبيرة داخل الخندق عندما انبثقت ثلاث ومضات لتملأ المكان المحيط به. ولقد فسّر النبي أحد هذه الومضات لقومه كعلامة على أن بلاد فارس وكنوزها ستُصبح ملكا للمسلمين كما أثبت انتصار المسلمين على الفرس بعد عقد من الزمان. ولقد ساهمت تلك الحادثة بلا شك في رفع معنويات المسلمين في تلك اللحظة الحرجة. أما قصة مور المفصلة فتوضح أن المقنع لا يُقلدّ الجوانب العسكرية في الحياة المهنية فقط للنبيّ محمد، بل يُقلدّ قدرته على التنبؤ بمجرى الأمور أيضاً. يختم المقنع خطبته السابقة التي يلقيها على جيشه قائلا:

النصر حليفنا – إنه مكتوب في الكتاب
الذي لا يطلّع على أوراقه سوى الملائكة
إن صولجان الإسلام، وأمام قوة
أعدائه العظماء، سيهوى من تلك الساعة
عندما، القمر العظيم، أمام مرأى الأشهاد
سيرتفع من بئر نيكشب المقدس[×]، رائعا، هائلاً.

[ص. 94]

لكن هذه النبوءة الخاصة لا تربط المقنع بمحمد فقط بل تفصله عن النبي العربي أيضاً لأن المقنع نفسه؛ المرتد الفارسي، يتنبأ بسقوط الإسلام وليس بانتصاره ثم بدلاً من أن ينعم بالنصر، يعاني المقنع مرارة الهزيمة. توضّح هذه المفارقة أن المقنع ليس عدواً للإسلام بقدر ما هو محاكاة وضيعة له.

وكما هي الحال في قصيدة « النبيّ المقنع»، فالسطور السابقة تزخر بإيحاءات إلى العقيدة

× تتحدث الأساطير عن بئر نيكشب المقدس (Holy Well of Neksheb) في مدينة ترانزوكسيانا (Transoxiana)، الذي ترده النساء في يوم الخميس المقدس، فتغسلن عيونهن بمائه وتلقين بدبابيس شعرهن فيه لتتحقق أمانيهن. (المترجم)

الإسلامية وخاصة مفهوم «اللوح المحفوظ» والملائكة المُطّلعين على صفحاته، الذين لديهم منفذ «للبئر المقدس». وتتضّح عبقرية مور في طريقة استخدامه لهذه الإيحاءات. نجده هنا يُقدّم هذه الإيحاءات ليُفسح المجال للعقائد الفارسية الغامضة وحسب. فلصورة الضوء –مثلاً– أهمية خاصة في مفهوم الروح(×) في العقيدة الفارسية. (يُمثّل الضوء أيضاً بالنسبة لمور، الحرية السياسية، كما نستشف من قصائده السياسية التي يتغنّى فيها بإيرلندا، كما سيتضح عندما نناقش قصيدة «عبدة النار»). أما هنا، فالضوء يرتبط بالإيحاءات المتعلقة «بالقمر العظيم» الذي يرتفع من البئر الذي يختلقه المُقنّع كرمزٍ للحرية، ذلك «القمر» الذي سيُدمر «صولجان الإسلام».

يستخدم مور هذا «الجُرم المشع» كوسيلة إضافية لتنظيم العلاقة المعقدة بين المقنع ومحمد. أماّ الأخير، فلقد طلب منه الكفار أن يُريهم معجزة معينة كدليل على قدرته كنبي، واستجابة لهم قام محمد بشق القمر إلى نصفين. ومن غير المحتمل أن يقوم مور بتجاهل العلاقة بين هذه الحادثة والخدعة التي يقوم بها المقنع كما يصفها ديربوليه (ص. 95):

ولمدة شهرين قام المقنع بالتّرفيه عن شعب نيكشب عن طريق جسم مُنير يرتفع كل ليلة من البئر، إنه يُشبه القمر وينشر نوره على مسافة بضعة أميال. (21)

يُضيف مور أن هذه الخدعة أكسبت مقنعّ لقب صانع القمر (Sazendéhmah). وثابت في العُرف الإسلامي أن النبي محمد تسبّب "بشق القمر إلى نصفين" كمعجزة كونية قدّمها لقومه. إلاّ أن ما يهمنا هنا هو التناقض وليس التشابه بين الحادثتين. فمن الواضح أن قوة المقنع السحرية هي وسيلة لفرض سلطة خادعة.

لقد رأوا جُرما سماوياً، فسيحا ومُشرقاً
يرتفع من البئر المقدس، ينشر نوره
حول المدينة الزاخرة والسهول على بعد أميال ...
وفي الحال، همس جميع من رأى العلامة الخادعة
– "يا للمعجزة المقدسة!".
انحنى الكافر معتقدا أنها النجمة الإله،
استيقظت، انفجرت بلا صبر في

× الفنوسطية (Gnosticism) أو المذهب الروحي، مذهب عند المسيحية مفاده أن المادة شر وأن الخلاص يأتي عن طريق المعرفة الرّوحية. . (المترجم)

منتصف الليل، لتُحفّزه كي يبدأ حرباً!
بينما رأى فيه عقيدة موسى، في شعاعه
النور العظيم الذي، في يوم تمتّع فيه بالحرية،
استقر على تابوت العهد، والآن مرة أخرى
يظهر ليُبارك تدمير أغلاله!

[ص. 95]

إن هذا الضوء مخادع ليس فقط في أسباب حدوثه ولكن أيضاً في آثاره، فهو يعني كل شيء لكلّ البشر. فهو بالنسبة للكفار (عبدة النّار) واليهود يعكس عقيدتهم فقط. ولا يثير هذا الضوء شكلاً جديداً من أشكال الواقعية أو صورة من صور العَزم والتصميم بل يعكس تحدياً يُغذيه جنون العظمة، وهو تحدٌ لدمارٍ حتميّ. وعندما يبدأ أتباع المقنع هجومهم، يتقدّمون "مثل مدٌ جبلي ضئيل" يندفع بقوة نحو "البحر الذي لا حدود له".

يهدف ربط شخصية المقنع بشخصية محمد إلى تعميق غموض بطل مور. إن تحدّي المقنع للإسلام، من ناحية، هو تحدٌ لأمر أساسي بالضرورة (على الأقل في عيون المسيحيين)، لكن، من ناحية أخرى، هو تحدٌ لشيء أصيل (على الأقل عندما تتم مقارنة الإسلام بادعاءات الثائر الطاغية). وللتعبير عن هذا الموضوع بلغة أكثر عمومية، يمكننا القول إن مور نفسه كان ينزع إلى الشك، جزئياً، بالمبادئ الدينية. فإن كان مور يجسد هذه النزعة التشكيكية إلى حد بعيد، فإننا لا يمكن أن نرفض النبيّ كمجرّد شخصية سلبية. إن معالجة مور لموضوع الاستبداد الشرقي يسمح له بالتركيز على نقطة رئيسة متعلّقة بالسياسة الأوروبية – كظهور الأوتوقراطية العلمانية كإحدى نتائج الثورة الفرنسية. إن شخصية المقنع بكل جوانب الغموض التي تعكسها، تثير صورة نابليون بونابرت. وعلى غرار ثعلبة، تعرض القصيدة الأولى في لالا روخ هجوماً على التعصّب الذي صاحب اندلاع الثورة الفرنسية وعلى الافتتان الساذج الذي تطور إلى حدّ عبادة صورة البطل مفرزة الظاهرة النابليونية التي "خدع بريقها الشجاع والحر" و "بهرت أوروبا لتُلقي بها إلى براثن العبودية" (22). فلننظر الآن إلى الطريقة التي تحدّث فيها مور عن نابليون في عام 1815:

والآن، ما رأيكم في صديقي الخارق، الإمبراطور؟ إن كان هنالك طاغية يستحق أن يُعبد، فلا أحد سواه يستحق ذلك. أما إبليس ملتون فلا يُقارن به، فروعة صديقي استثنائية – أي قدرته على التسبب بالأذى المطلق. إن كان ما قيل في الصحف صحيحاً، عن انطلاقه بعربته مسرعاً مثل البرق باتجاه الجيش الملكي الذي تجمّع ضده في أرض المعركة، دون خوذة تحمي رأسه ودون

حراسة من أي نوع، بل مدعّماً على ما يبدو بثقة لا مسؤولة – وهذه حقيقة أروع وأسمى من أي مما كُتب في الأدب، فلا يُدهشني مطلقاً الإعجاب الصاعق الذي تملّك الناس من أثر هذا الإقدام. أما بالنسبة لي، فكان من الممكن أن أتخيل أن القدر نفسه قاد تلك العربة ... ياله من طقس بائس. كل هذا من فعل بونابرت. (23)

إنه حقا لافت للنظر أن العديد من العناصر التي شكّلت شخصية المقنع موجودة هنا: أولا، قوته الشريرة، التي يشير إليها مور بأسلوب شبه ساخر ("صديقي الخارق" الذي يمكن أن يسيطر على "الطقس")، ثم روعته المرئية ("روعته [التي] تتسبب بالأذى المطلق")، ثم قدرته على فرض احترام قائم على الخرافة والخزعبلات ("يستحق أن يُعبد")، ثم الطاقة المبهرة لشجاعة مستهترة تتمثل في صورة "البرق" الذي يثير "الإعجاب الصاعق"، وأخيراً، الرهبة الرومانسية أمام "الأذى المطلق" "لإبليس ملتون". هنا نجد كل العوامل الرئيسية المكونة لشخصية المقنع.

لابدّ أن نمعن النظر في خاصيتين رئيسيتين يتصّف بهما كلٌّ من نابليون والمقنع؛ الدّهاء السياسي، والعبقرية العسكرية. كان نابليون كسياسي نتاجاً للثورة الفرنسية واعتقد، جزئياًعلى الأقل، بأيديولوجية التحرير التي قامت عليها. وباسم هذه المبادئ الجديدة تمكن نابليون من استمالة الشجعان في ذلك العصر، الذين ضاقوا ذرعا بالنظام الملكي الحاكم السابق. أتباع نابليون هؤلاء يمثلون في شخصية عظيم الذي تمتع بالمثالية الشابة في أوروبا الثورة:

الآن، يعود إلى وطنه العزيز
تملؤه أحلام خيّرة، عظيمة لكن عبثاً
أحلام تسكن القلب الشاب – بفخر البشرية
وبآلهة راقية، محسّنة
أحلام زائفة، خادعة مموهة مثل الأفق
حيث يبدو أن الأرض والسماء تلتقيان، ياللحسرة!
سرعان ما سمع أن اليد المقدسة ارتفعت
على الراية البيضاء، وبدت للعيان
تلك الكلمات المشرقة، " الحرية للعالم بأسره"...

[ص. 13-14]

إن كان مور يعد هذه المثاليات الشابة وهماً ("عظمة لكن عبثاً"، "أحلام زائفة"، "خادعة مموهة") فذلك لا يجرّدها من أهميتها. إن شعار نابليون: "الحرية للعالم بأسره"، عظيم بما

يكفي ليهيّج الحماسة ويستحث الدعم المطلوب، إلاّ أن الشعار مبهم جدا لدرجة أنه لا يقودهما في الاتجاه الصحيح. ولذلك، يتحوّل هذا الشعار وسيلة للاستغلال، وبالتأكيد فإنه يُخلّف الأثر المرغوب:

في الحال، إيمانه، سيفه، وروحه، أطاعت
الأوامر المُلهِمة، كل سيفٍ اختير
ليذود عن الراية المقدسة،
يبدو ذا نصلٍ مزدوجٍ، للفوز بهذا العالم والعالم الآخر،
لم يعصب الإيمان من قبل
عيوناً أكثر ورعاً من تلك، عمياء مُقادة
لأجل الفضيلة – لم تُستلهم روح من قبل
بثقة وحيوية تتوق بشدة إلى أمر ما،
مثل عيونه وروحه؛ ذلك المحارب المتحمس، الذي يركع، شاحباً
برهبة ورعة، أمام ذلك القناع الفضي
يؤمن أن ما أمامه، والذي ينحني على ركبتيه لأجله
هو ملاك طاهر، مخلّص، بُعث ليحرّر
هذا العالم المقيّد من كل الأغلال والعيوب
ليسترجع عظمته الأولى!

[ص. 14]

قد يبدو للوهلة الأولى أن الحماسة التي يغرسها المقنع في أتباعه تتجاوز تلك التي يذكيها نابليون، لأن لها بُعداً دينياً واضحاً. لكن، لا تنحرف خطة المقنع لاسترجاع "عظمة [العالم] الأولى" عن مسار خطة نابليون الذي سعى إلى تحطيم قالب الامتياز الاجتماعي المصطنع، ليس في فرنسا فقط، بل على مستوى عالمي، من أمريكا إلى روسيا.

وعلى الرغم من كون المقنع طاغية شريراً وقاسياً، فإنه يتحدث بلغة المُحرِّر، ومثل نابليون، يتصرف بأسلوب المقاتلين الذي يحتفون بالحرية. ويقودنا ذلك إلى النقطة الثانية وهي فضائل القيادة العسكرية التي يتشاطرها كلاهما. يُشير خطاب المقنع إلى جنوده، مثل خطاب نابليون الشهير لجيشه في إيطاليا، إلى أنه يدرك ما من شأنه أن يُحفّز الشجاعة العسكرية:

"لكن هذه"، يتابع القائد، "حقائق سامية".
تستوجب مزاجا أكثر قدسية ووقتاً أكثر هدوءاً

مما تُتيح لنا الأرض الآن
يجب على هذا السيف أولاً
أن يقوّض سجن البشرية المظلم،
قبل أن يزورها السلام، وقبل أن تنشر الحقيقة
ضوء النهار الذي سينير عالم الخطيئة!
لكن، أيها المقاتلون الساميون، عندما
تتهاوى كل أضرحة الأرض وعروشها أمام رايتنا
عندما يُلقي العبد المبتهج تحت هاتين القدمين،
أغلاله المحطمة، والملك الطاغية يُلقي تاجه
والقسيس يُلقي كتابه، والمحتل يُلقي إكليله".

[ص. 16 - ص.17]

نجد هنا مرة أخرى إشارة إلى الثورة الفرنسية، وإلى اعتماد نابليون على شعارات تشير إلى مفاهيم الحرية والمساواة، بينما كان يسعى إلى تطوير إمبراطوريته. إلاّ أنّ الجديد عند مور، تفعيله وتأكيده الرائع على قوة المجاز كأساس للطاقة العسكرية:

من شفتي الحقيقة، ينبعث نَفَسٌ جبّار
مثل عاصفة رملية، يبعثر نسيمهُ
الكومة القاتمة من عبارات البشر الساخرة —
عندها سيبدأ عهد العقل على الأرض
بداية جديدة وكأنما بُعث مرة أخرى،
عند شروق ربيع جديد في هذا العالم
سيمشي الإنسان شفّافاً، مثل مخلوق مقدس!

[ص. 17]

تملك الفصاحة البشرية ("شفتي"، "نَفَس") قوة الطبيعة الأولية ("نسيمهُ"، "عاصفة رملية"): أي القوة للتدمير والإطاحة بكل ما هو قديم مهترئ. وتُعرِّف هذه القوة، كما أنها تُفسِّر وتُؤسِّس المنطق ("عهد العقل") من خلال عملية إعادة إحياء موسمية ("ربيع جديد"). وهنا يبدو من غير الممكن التمييز بين سلطة السيف وسلطة الكلمة. في هذا السياق، يختلف مور عن سابقيه، لاندور وساوذي، ولا تُعدّ هذه الفصاحة التي لا يمكن مقاومتها حكراً على الشخصيات العسكرية.

تُعالَج البسالة والشجاعة الجسدية على أرض المعركة بطريقة تقليدية حيث إن الإسهاب في الوصف نادرا ما يكون ضرورياً. إنّ قدرة المقنع على الإقناع وإقدامه تتمثلان في أنّ مجرّد وجوده في المعركة يجعله مصدر إلهام لأتباعه. في المعركة العظيمة ضد الخليفة، التي دامت مدة يومين، يُظهِر المقنع نفسه كمثالٍ لمحاربٍ لا يكلّ، بطاقته وقوته الظاهرة:

... القناع الفضيّ
يلمع أحياناً، مثل شراع أبيض
فوق سفينة تتمايل، في ليلة عاصفة
تمسك بوميض العاصفة اللحظي!
ألم يُثبّط هذا الروح الفخورة؟
أو يجعل الإحباط بادياً على سيمائه، أو يزعزع ثباته؟ كلا
على الرغم من أن نصف أولئك البؤساء، الذين قادهم ليلاً
نحو عروش وانتصارات، يستلقون هنا أمواتاً وقد لحقهم الخزي
لكن لا تزال تسمعه صباحاً، بخوذته التي لا تجفل،
يتبجّح أمام الآخرين بعرشه ونصره ...

[ص. 97]

ولعل هذه القوة كانت من الممكن أن تحقق له النصر، لولا أنها أثارت بداخل عظيم، الذي تتملكه الآن رغبة في الانتقام والقتال مع الطرف الآخر ضد المقنع، أعمالا بطولية رائعة تليق بالقيادة العسكرية. والأكثر إثارة من صورة المقنع المنتصر، هي صورة المقنع المهزوم. عندما أُجبِر المقنع على التّراجع مع من تبقّى من أتباعه، واقفاً بفرقته الضئيلة أمام جيش الخليفة الجرار، كمحاولة دفاعية مجنونة. من الواضح أن المقنع لا يستسلم أبدا، وأن إرادته لا تتزعزع مطلقا. ويعكس تصرفه اللافت للنظر بعد أن يُهزم، قوة شخصيته، بطريقة لا يمكن أن يحققها النصر، لكون الهزيمة امتحان لقدرات الإنسان، إنه إمتحان أصعب جدا من النصر. لكنّ نهاية المقنع تكشف لنا عما وراء هذه القوة – وربما أيضا عما وراء قدرة نابليون. إنه زهوّ شيطاني. ذلك الزهو تحديدا يمنع المقنع من الاستسلام للموتِ بطريقة بسيطة:

"بالنسبة لي سأموت أيضاً لكن ليس
مثل تلك الأشياء الحقيرة المُضطربة ، التي تتقيّح كلّما هبّ النسيم
بل سيظهر على سيمائي آثار النصر الوحشي

وشراسة الموت تُضاف إلى شراسة النصر.
سيبلى جسدي ويستحيل تراباً، وعيون العبيد الساخرة
تتساءل، "هناك يرقد حضرة الإله!"
كلاّ – أيها الجنس الملعون – منذ أن التقطت روحي أنفاسها الأولى
كان هؤلاء مغفلين، وسيظلّون كذلك، حتى عند موتهم.
أترون هناك حوضاً يقبع في الظل – إنه ممتلئ
بعقاقير حارقة، تُركت لترشح ساعةً من الزمن
سأغطس في ذلك اللهب السائل،
ذلك هو الاغتسال المناسب لجسد نبيّ!
فلتهربوا جميعا – قبل أن يتلاشى نبضكم
ولا يبقى منكم واحد ليسرد الحكاية". [ص. 107 - ص. 108]

إنّ قدرة المقنع على السيطرة، والتّحدي والتوبيخ والتّفاخر والإرباك لا تبدو في أي لحظة أضعف مما هي عليه عندما يقرر أن يدمّر نفسه. ولا نجده في أي مناسبة أخرى أكثر غموضاً، ففي هذه اللحظة تحديداً يصل غروره الذي يُثير احتقار مور المعنوي، وطاقته التي تحثّ بهجته التخيلية إلى القمة.

"عبدة النار" والاستقلال الوطني

تهتم لالا روخ بمفهوم الاستبداد، فهو الموضوع الرئيسي لنصّين سرديين في القصيدة. لكن النّصين يعالجان الموضوع بطرق متباينة. تركّز قصيدة "نبيّ خراسان المقنع"، على سبيل المثال، على صورة الطاغية وبالتالي على استكشاف متعدد المستوى لطبيعة استبداده ومصدرها. إلاّ أن "عبدة النار" تهتم بصورة المُضّطهد بشكل أساسي. وعلى العموم، فنادراً ما يتم تمثيل الغازي المستبد مباشرة بل تُسجل قوة تأثيره من خلال ردّ فعل الأشخاص الذين يُخضعهم لإرادته. فإن كانت القصيدة الأولى معنيّة بأسباب الاستبداد فالقصيدة الثانية تُعنى بآثاره. تقع أحداث القصة في بلاد فارس أو إيران في القرن السابع عندما قام العرب بغزوها. فلقد خضعت إيران لحكم قاسٍ من قبل الأمير الحسن (Emir Al Hassan) الذي كان لديه ابنة جميلة اسمها هندة (Hinda). وتتجسّد المقاومة الإيرانية في مجموعة من الوطنيين الذين بدأو الحرب عصابات تحت قيادة الشاب المثالي المتحمس؛ حافظ (Hafed). وخلال مغامرة لاغتيال الأمير المسلم،

يقابل حافظ هندة، ويقع في غرامها بينما يُخفي كلاهما هويته الحقيقية. وعندما يتقهقر حافظ متّخذا من الجبال ملجأ، يقوم أحد أفراد الفرقة الفارسية بخيانته عند الأمير الذي يُرسل هندة إلى شبه الجزيرة العربية، في حين يقوم بالتحضير لهجوم استثنائي على حافظ. يقوم الأخير بأسر سفينة هندة ويصطحبها إلى قلعته حيث تحذّره من هجوم على وشك الحدوث وتتوسل إليه ليهرب معها. يرفض حافظ طلب هندة فيُرجعها إلى ديارها لينشُد الشهادة في محاولته الأخيرة للمقاومة. ثم تُهزم فرقته في مذبحة حقيقية ويُضحي حافظ بنفسه في محرقة الجثث. وعندما تشهد هندة من سفينتها موت حافظ، تُلقي بنفسها في البحر.

يمثّل الأمير الحسن المستعمر السياسي العسكري، وينتج عن تصرّفاته صورة قائمة من صور الاستبداد حيث يحكم على أمّة بأكملها بالمعاناة والانحطاط. لقد شغل هذا الموضوع مور طويلاً ونلحظ ذلك من خلال معالجته له حتى في قصائد سردية ثانوية. فعلى سبيل المثال، يتحدث في قصيدته "الفردوس والباريّ" عن السلطان محمود، سلطان غزنة، القائد المسلم الذي غزى الهند في القرن الثامن عشر، فيقول مور:

أرض الشمس! أي قدم تغزو
معابدك وظلالك ذات الأعمدة
أضرحتك التي تسكن الجبال، وآلهتك المصنوعة من الحجارة
وملوكك وعروشهم الألف؟
"إنه سلطان غزنة عنيف في غضبه،
يتقدّم، وتيجان ملوك الهند
تتبعثر أمام طريقه المدمِّر.
يُزيّن دمامته بجواهر
تُنتزغ من الأعناق المنتهكة
للسلطانة الشابة المحبوبة
والفتيات، والعذارى من الحريم،
يُذبح الرهبان في الكنيسة
يغصّون بالحطام البرّاق
للأضرحة الذهبية، المختلط بالماء المقدس.

[ص. 127 - ص. 128]

يُلاحظ المرء، حتىّ في هذا الشعر الضعيف، أن الغزو العسكري لا يقتصر على مجرد الاستيلاء على الأرض، بل يعني تدمير ثقافة بأكملها، ثقافة اجتماعية ودينية على حدٍّ سواء. في السرد السابق تحديداً، يلتقي محارب هندي شاب، وهو النّاجي الوحيد من سلالته، بالغازي الذي يُعجَب بإقدامه فيعرض عليه الحياة والحرية وأن يُلبّي له طلبا ما. فيصوّب الشاب، بازدراء صامت، سهمه نحو عدوّه الظافر، فيُخطئ الهدف ومن ثم يُقتل. إنّ هذا التصرّف الذي يعكس استقلالية هذا الشاب الوطني هو المكافأة الحقيقية. إن كانت تلك المبادرة بلا فائدة، فهي في واقع الأمر تُعلن عن نجاة روح الجنس المغلوب بأكمله حتى بعد هزيمة لا يُمكن تغييرها.

تأخذ الباريّ (Peri)، وهي مخلوق روحي يسعى إلى الفوز بالفردوس، قطرة من دم الشهيد آملةً أن تُجيز دخولها إلى الفردوس. وبالرغم من أنّ ذلك لا يتحقق، يستقبل الملك الحارس لبوابات الفردوس تلك القطرة بالكلمات التالية: "عذبٌ ترحابنا بالشجعان / الذين يموتون لأجل وطنهم" (ص. 130). تعكس هذه السطور صدى النبرة المسيطرة في قصيدة مور "أغانٍ إيرلندية" التي تُمجِّد جزئيا الشهداء الذين حققوا استقلال إيرلندا. إنّ عد "عبدة النار" قصيدة تجسد محاكاة لإيرلندا تحت وطأة الاستعمار الانجليزي يبدو – وإن كان أمرا ظرفياً – قوياً وحصرياً.

ويمكننا أن نلخص بسرعة علاقة مور بالسياسة الإيرلندية. فهو ينحدر من عائلة كاثوليكية من دبلن، اهتم أفرادها بالسياسة، كما يخبرنا روبرت بيرلي (Robert Birley)، في وقت عصيب وخَطِر(24). في شبابه، أصبح مور صديقا مُقرباً لروبرت إميت (Robert Emmet) مُعرِّضا بذلك مكانه في جامعة ترنيتي للخطر برفضه للتعاون مع التحقيق. وبسبب مرضه لم يتمكن مور من المشاركة في ثورة عام 1798، التي كلّفت إميت حياته. وبعد ذلك، قادته مهنته إلى بريطانيا. وعلى الرغم من أنه دعم أكونيل (O'Connell) وأتباعه ممن طالبوا بإلغاء الوحدة مع المملكة المتحدة، وحتى بعد أن اشتهر مور لفترة طويلة، فإنه لم يورّط نفسه بشكل فعّال في السياسة الإيرلندية. من الواضح أن قناعاته الوطنية كانت قوية بما يكفي لإنتاج قصيدة، لكن لم يكن جريئاً جداً ليجعلها تُفصح عن آرائه بصراحة.

دليل آخر من شأنه أن يؤكد التشابه السياسي في القصيدة، نجده في صفحات المقدّمة التي أضافها مور إلى طبعة عام 1841 من لالا روخ. فبعد أن أكمل "الفردوس والباريّ" شعر مور أنّ المادة الشرقية كانت بحد ذاتها "أبطأ من أن تؤثر على تعاطفي" وبدأ "يقنط من قدرتها على الوصول إلى قلوب الآخرين". ويُكمل قائلاً:

وأخيراً – لحسن الحظ – طرأت على ذهني فكرة تأليف قصة تقوم على أساس الكفاح

العنيف الذي طالما دار بين الكفار أو ما يُعرف بعبدة النار القدماء في بلاد فارس، وأسيادهم المسلمين المتعجرفين. وكانت أسباب التسامح، مرة أخرى، الموضوع الذي ألهمني، وهكذا فالرّوح التي تتحدث في أغاني إيرلندا وجدت نفسها تستقر في الشرق. (25) [الحروف المائلة خاصتي]

إلاّ أن مور كان قد لَمّح سابقاً إلى هذا التناظر في شروحاته التي أضافها إلى طبعته الأولى، حيث يقتبس مور أحد نماذجه الأولى:

يُخبرنا فولتير في عمله التراجيدي "الكفار" أنه كان من المفترض بشكل عام، أن يُشير إلى الينسينيين (Jansenists)(×). ولن تُدهشني قدرة قصة عبدة النار هؤلاء على تقديم ازدواجية متماثلة في التطبيق. (26)

هنا نجد تلميحاً واضحاً، وإن كان غير مباشر، إلى أوائل قُراء فولتير وأنه يجدر بهم أن ينتبهوا إلى الاحتمالات الرمزية في قصته.

بالإضافة إلى ذلك، يبقى التماثل بين إيرلندا وإيران ضمنياً تماماً إلا أن ذلك ليس نتيجةً لحذر مور السياسي فقط، بل يتعلّق هذا الأمر برغبته أن يحقق الدّقّة في تمثيل الحياة أو التاريخ الإسلامي. يقول مور في إحدى شروحاته المبكرة:

"قد يعترض بعضهم على استخدامي لكلمة الحرية في هذا العمل، وفي القصة التي تليها على وجه الخصوص، باعتبارها لا تنطبق على أي وضع أينما وُجد في الشرق. لكن، بالرغم من أنني لا أستطيع بالطبع، أن أوظفها بهذا المعنى الموسّع والنبيل كما نفهمه في الوقت الحاضر، ويُحزنني أن أقول إنني لم أفعل الكثير في هذا المجال، إلا أنه لا يحطّ من قدر الكلمة أن نستخدمها لوصف الاستقلال الوطني؛ أي التحرّر من التدخّل الأجنبي وسلطته، اللذين بدونهما لا يمكن أن تُوجد حرية من أي نوع، فمن أجلها قاتل الهندوس والفرس ضد الغزاة المسلمين ببسالة، في معظم الأحوال، فاستحقت في الواقع، تحقيق نجاحات أفضل". (27) [الحروف المائلة خاصتي]

توضح هذه الفقرة سعيَ مور إلى خلق تماثل (أي فيما يتعلق بمعنى كلمة الحرية)، فلابدّ أن تعبرّ المحاكاة عن التاريخ المحلّي، وعادات الشعوب، وأيديولوجياتها، وأن هذا التماثل موجود على

× الينسينية (Jansenism) مذهب لاهوتي يقول بفقدان حرية الإرادة وبأن الخلاص الذي يتحقق بموت المسيح مقصور على فئة قليلة. (المترجم)

مستوى التشابه فقط. هذا لا يعني أن الاعتبارات الاحترازية لم تسيطر هنا. وكما رأينا، أراد مور أن يتأكد أنّ الطلب على القصيدة يبرّر الاستثمار الضخم لشركة لونغمان للنشر في القصيدة نفسها.

إذن، لماذا اهتم مور بإيران وعبدة النار خصوصاً إن كان يسعى إلى تحقيق تناظر إيرلندي؟ من الممكن بالتأكيد أن نرى في ثورة الكفار (عبدة النار) الحتمية، بعض ملامح الثورة الإيرلندية التي اندلعت عام 1798. ونرى في حافظ، رئيس العصابة البطل الجريء المفعم بالحياة، أصداء شخصية روبرت إميت.

لنقرأ السطور التالية التي تصف حافظ كعشيق هندة:

من هو ذاك الذي يستخدم قوة
الحرية ببراءة على شفير البحر الأخضر،
وأمام بريق سيفه المعقوف المبهر
تطرف عيون المقاتلين اليمنيين.
يتقدّم تُظلّله رماح
ساكني الجبال الكرمانيين الشجعان
هؤلاء الجبليون
يتمسّكون بحقّ بشعائر موطنهم القديمة
وكأن عيون ذلك الإله قد ألقت
ومضات على مرتفعات إيران،
وألقت بين جبالها المغطّاة بالثلج
النور الأخير لعبادته!

[ص. 190]

قد يبدو للوهلة الأولى أن استخدام مور للون المحلي غير دقيق، وهذا أقل ما يمكن قوله. فعلى سبيل المثال، وصف سيف حافظ المعقوف بنوره الذي يُبهر اليمنيين (وهم مقاتلون من اليمن أو ما كان يُعرف ببلاد العرب السعيدة Felix Arabia أو Happy Arabia) هو في الواقع استعارة عربية فصحى وليس استعارة فارسية. ولقد استعملها الشاعر امرؤ القيس؛ أحد شعراء المعلّقات، الذي يشير إليه مور في شروحاته: "عندما تجعل السيوف المعقوفة البراقة عيون أبطالنا تطرف" (28)[×].

× هذا المعنى الذي أورده الكاتب لا يتطابق مع أيٍّ من الأبيات الشعرية في ديوان امرئ القيس. (المترجم).

لم يكن مور قادراً على التمييز بشكل جيد عند توزيعه للمادة الإسلامية، إذ يحوّل بحريّة أي صورة مجازية من سياق إلى آخر دون اهتمام واضح. من ناحية أخرى يوضح هذا المثال كيف تخدم الصورة المجازية الشرقية هدفاً هاماً عند مور. سعى مور إلى تجميع مجموعة كاملة من صور النار حول شخصية حافظ، ليس لأنها تضفي عليه روعة عسكرية فقط ، وإنما لأنها تحدّد دوره كقائد لعبدة النار، حيث تُصوَّر الشمس كرمزٍ رئيسي بأشعتها التي تسطع في المساء، وهنا يستغل مور الصورة على وجهٍ حسن مرة أخيرة على الجبال التي تُعد آخر ملجأ لمن يعبدون الشمس. أما السيف المعقوف بلمعانه الذي يشبه بريق الشمس، فلقد تم جرّه ليشارك فيما يعده الكفار (عبدة النار) حرباً مقدسة.

إن الهدف الرئيس لمور هو تطوير فكرة الغزو الاستعماري داخل إطار التناقض بين الثقافات، والديانات على وجه الخصوص. وإن كان الدين يُناقش في قصيدة "نبي خراسان المقنّع" من خلال علاقته بسيكولوجية السلطة، ففي قصيدة "عبدة النار" يُعالج الدين من خلال علاقته بسوسيولوجيا الهوية. يُعدّ هذا بُعْداً مهماً في السرد. وتُصوِّر الفقرة التالية عظمة بلاد فارس أمام الغزو العربي:

انظر الشمس بنفسها! على أجنحة
المجد تشرق فوق الشرق.
هي ملاك النور! التي منذ
بدأت السماوات مسيرتها السامية
تبعتها فرقة من النجوم
تقتفي خطى الخالق النارية!
أين مضت تلك الأيام، عندما كان مَدارُك عجيباً مدهشاً،
عندما، مثل عبادّ الشمس التفّت إيران
لتلتقي بتلك العين أينما كانت تتوهج؟ —
عندما، من ضفاف نهر بنديمير
إلى بساتين الجوز في سمرقند
توهجت المعابد عبر كل البلاد؟
أين اختفى كل ذلك؟ اسأل أطيافهم
التي رأت في سهول قادش المضجرة بالدماء

الغزاة الجبابرة ينتزعون الأحجار الكريمة

من تاج إيران المكسور

ويطوّقون إيمانها القديم بأغلال ...

[ص. 187]

إن الزرادشتية هي الديانة القديمة التي اعتنقها الفرس، وأوجدها زرادشت في بداية القرن السابع بعد المئة (قبل الميلاد)، وأعاد تشكيل مفاهيمها فحوّلها إلى ازدواجية أخلاقية قائمة في أساسها على مذهب الوحدانية، وتغرس في الأذهان أخلاقيات سامية، وأهم طقوسها عبادة النار التي يُعتقد أنها تمثل جوهر الإله، وتعد أيضا مصدراً للحياة. خلال صراعه الأزلي مع الظلام (أي مع أهرمان Ahriman)، يتلقى مازدار (Mazdar) الإله الأعظم، العون من ميرثا (Mirtha)، إله النور الآري القديم، الذي يُعتقد أنه هو الشمس أو عين الله، وتصوّر السطور السابقة الوجود الإلهي من خلال الخُطى الواسعة للإله ("مسيرتها السامية"): خطىً من نار خلال الرحلة النهائية للشمس التي تلتفت نحوها بلاد فارس القديمة، بصورة طبيعية تلقائية مثل عبّاد الشمس، وهي التي "توهجت" معابدها، مما يُشير حرفياً إلى طقوس العبادة، ومجازياً إلى حماسة الروح. هذا النظام بأكمله بما يحويه من طقوس، ومظاهر احترام، هو بعينه الذي يدمره الإسلام كما يوضح مور في قصيدته. يظهر هذا الدين وأيديولوجيته للمغلوب كما يلي:

القائد القاسي القلب، لا يتأثّر

بعيون تنوح ولا بسيوف تضرب

ينتمي إلى جنس ورع كالقدّيسين، لكنهم قتلة

يلجأون إلى المجازر وإلى كتابهم،

ويعتقدون أن دماء الكفرة

هي طريقهم المباشر إلى الجنة

يتوقف ويركع حافي القدمين

في الدماء الدافئة التي أراقتها يده

لينطق بنص ما، جاءه من ربّه

محفوراً على سيفه الذي يتضرّج دما.

[ص. 162]

يُعزى انعدام شفقة السلطان الحسن عند قمعه لإيران، إلى تعصّبه الديني الذي لا يعترف

بعدم الثقة بالذات وإلى طبيعة معتقداته الدينية القائمة على أنّ قتل الكفار عمل مقدس يجعل من الجريمة نعمة مباركة ومن القاتل قدّيسا. تُساوي اللغة المجازية بين كلمة "قتلة" و عبارة "ورع كالقدّيسين" وبين "المجازر" و "الكتاب" وبين "سيفه الذي يتضرّج دماً" و "نص ... من ربّه" (وتشير المساواة الأخيرة إلى ممارسة إسلامية وهي حفر نص قرآني على نصل السيف).

يُنسَب هذا الوصف العدواني للإسلام في الظّاهر إلى عبدة النار الأوائل، ويمثل في الوقت نفسه التحيّز المسيحي ضدّ الإسلام، وتبريره للغزو. وبصورة أدق، يمكننا القول إن دين زرادشت القديم ينحاز إلى الكاثوليكية القديمة باعتبارها أقدم صور المسيحية، بينما تتوازى شبه الجزيرة العربية المسلمة مع إنجلترا البروتستانية.

يبدو جلياً أن قوة الفقرة السابقة يغذيها اقتناع خاص بشعور ما عند مور، إذ تتوفر المادة الشرقية في الحال كنموذج ورمز. وبالإضافة إلى ذلك، يبدو أن مور شديد الحساسية تجاه التشويه والتحريف اللذين يخضع لهما الدين الرئيسي. فمن منظور الغزو الإيديولوجي، من السهل تحويل الغريب المهزوم إلى وحش لا إنساني سواء أكان بابوياً أو زرادشتياً. فعندما تقابل هندة حافظاً المتخفّي، ترى فيه رجلاً فقط، ولكن عندما يُعرِّف بنفسه، فإنه يستخدم المصطلحات التي يصفه بها أعداؤه الظافرون، والتي يستخدمها والدها أيضا برفعة وسمو. وعلى أية حال، ينتهي الوصف بالتأكيد على إيمان حافظ وكبريائه:

"... نعم أنا من تلك السلالة الجاحدة
عبيد النار، أولئك الذين، صباح مساء،
يرحبّون بمسكن خالقهم
بين الأنوار الحيّة في السماء!
نعم – أنا من أولئك القلة المنبوذين،
المخلصين لإيران و للانتقام لها،
نلعن الساعة التي قدم فيها العرب قومك
ليدمّروا أضرحتنا التي تحفّها النيران
وأُقسم، أمام عين الله الملتهبة
لأحطّمنَّ قيود وطننا أو أموت فداءً له".

[ص. 178]

سنقوم في الفصل التالي بتتبعّ جميع الإيحاءات المرتبطة بتفكيك البنية السياسية عن طريق

بساطة الحب (وهذا أحد المواضيع الرئيسة عند لاندور، بلا شك). وهنا لا بد أن نلاحظ إلى أي مدى يصوّر مور هجومه على الاستبداد كأحد أشكال الإمبريالية، التي تعني الخضوع وقمع الحياة بأكملها.

لقد اهتم مور كثيراً بجعل هذه الحياة شرقية على وجه الخصوص. أولا وقبل كل شي، يُعبّر حافظ عن كراهية عميقة كردّ فعل، ولابد لهذه الكراهية أن تُفسَّر، ولو جزئيا على الأقل، بمفاهيم ثقافية. هي في الواقع تعبير عن شرف ذكوري وعرقي، وهكذا، يُؤوّل الهجوم على الأمة كهجوم على الذات. يلتقي حافظ بهندة عندما يقتحم برج الحس ليغتاله:

نعم أيها الأمير! يا من أحكمت إغلاق هذا البرج
من يصل إليك هنا ويراك تنام نوماً خفيفاً
سيعلّمك شيئاً عن قوة الكفار،
ويرى كيف يمكن لرأس الطاغية أن يستلقي بأمان.
هذا الكافر الشجاع هو واحد من بين كثيرين
ممن يعافون سلالتك المتعجرفة ويشمئزون منك
ويعلمون أيضا أن الكفاح بلا فائدة
وعلى الرغم أنهم يدركون أن تلك الأغلال المحطمة
تُنتزَع لتُغرس في قلب
ذلك المحارب الذي يحطم حلقاتها
إلاّ أنهم يتحدّون العاقبة
سعداءهم وإن كانت لحظة دامية ينعمون فيها بالحرية
ثم يموتون تحت وخز الحريّة!

[ص. 188 – ص. 189]

توضّح هذه السطور كيف تملأ الحتمية المحارب الفارسي الوطني، بالحياة، فهو يتقبّل قيمة الثورة حتى إن كان "الكفاح بلا فائدة". لقد كانت سيطرة العرب على إيران، بالنسبة لمور، حقيقة تاريخية إذ يُستبدل المذبح في معبد ميرثا بشكل دائم بعبادة الله. (لقد نظر مور إلى الاحتلال البريطاني لإيرلندا بالمنظور نفسه وبتركيبة مشابهة، وإن كانت أقل بطولية، من القبول و الانحدار في الوقت نفسه) لكن هذه السطور تُصبَغ بمزاج من الاستسلام الشرقي، الذي يسم الكفار (عبدة النار) الفرس خاصّةً، وهو يفسّر بمفارقة واضحة استعدادهم للمقاومة حتى الموت.

إن هدفهم ورغبتهم الوحيدة هي نيل الشهادة، وبعبارة توحي بمحاكاة شهوانية، "يموتون تحت وخز الحريّة".

تؤيّد ذروة الأحداث حين يقرر حافظ – عندما يواجه نزاعات لا حصر لها – أن يُضحيّ بنفسه وبفرقته، الفكرة السابقة. قبل المواجهة الأخيرة، يُخاطب حافظ رجاله قائلاً:

"انتهت المعركة ما يستطيع الرجال فعله، فعلناه
إن كانت إيران ستنظر بخضوع
فسترى قدّيسيها، ومقاتليها منقادين
لمتعصّب شهواني يأمرهم بإيماءة
بائس يدّخر شهواته للحياة الآخرة
ليجعل من إلهه خائناً.
إذ تملّق أبناءها الفخورين، ذوي الأرواح كريمة المنشأ
رجال، في عروقهم تجري يا للعار!
دماء زال ورُستم(×)–
لو تملّقوا هذه السلالة الحديثة النعمة
فلقد ابتعدوا عن شعاع ميرثا القديم
لينحنوا أمام أضرحة الأمس!–
لو انحنوا بذُلٍّ أمام أعداء إيران
لماذا، دعهم إلى أن يصل صراخ الأرض اليائسة
إلى السماء، وتُطبق الأغلال
حتّى الوضيع لن يتحمل الذل!
حتى يحرق العار، أخيرا – شعوراً طالما تم كبتُه –
في أعماقهم محرّكاً ضمائرهم."

[ص. 197- ص. 198]

× رستم، بطل في الأساطير الإيرانية والأفغانية، وهو ابن زال (Zal) و رودابا (Rudaba) . تقول الأساطير أنه ذهب على ظهر جواده رخش (Rakhsh) إلى مازانداران (Mazandaran) لينقذ ملك إيران كي كافز (Key Kavus) من الشيطان الأبيض، فخاض معركة دامية ضد مملكة الشياطين. (المترجم)

يبدأ حافظ حديثه بازدراء الدين والقيم الأخلاقية للغازي، مُفتخراً بسلالته ونُبل تقاليده الدينية، ويشعر بالعار لأن أمته تميل إلى تقبّل سلطة الغريب، وتتخلّى بالمقابل عن هويتها. يوضّح حافظ لرجاله أنه لا يتوقع نصراً أو حتى نتيجة عملية (يتصوّر حافظ، في أفضل الأحوال، قمعاً لا يمكن تحمّله حتى إن الشخص الوضيع سيُجبر على التحرّك). ونتيجة لذلك، يعرض حافظ أحد طقوس التكفير الدينية، وهي شبيهة بمفهوم الحتمية الشرقية القديمة التي تُذكرنا بالمقاومة السلبية للعديد من حركات التحرير. وبالإضافة إلى ذلك، إذا مارس مقاتلوه هذا الطقس كما يجب، فسيؤدي ذلك، إلى تقديس بقعة من الأرض الإيرانية لأجل الأمة بأكملها، وإلى إحياء أمل الأمة بمستقبلها:

"... عندما يتوقف نبض الأمل
فلا يحثنا اليأس
ستكون هذه البقعة القبر المقدس
للقلّة، الذين ذهبت شجاعتهم سدى،
الذين ماتوا لأجل الأرض التي لم يتمكّنوا من إنقاذها!"

[ص. 198 - ص.199]

على أية حال، تتحوّل هذه الحتمية بطريقة شرقية مميزة إلى توق شديد إلى الانتقام لتقتات على المذابح، سواء سبّبتها أو وقعت تحت وطأتها. لا يوجد سلبية، أو صبر أو خضوع، لا شيء مثل جرّ الحمل الوديع إلى المذبح، لا شيء من هذا القبيل. في هذه الفرقة من الرجال لا نجد أثرا للوداعة أو الحُلُم اللذين يرتبطان، بطرق مختلفة، بالمسيحية أو البوذية. لذلك، يُعلن حافظ قبل المواجهة الأخيرة، أن مثل هذا "الترويض" أو "الخنوع" سيكون "تضحية مُخزيةً":

هل سنموت ونحن خاضعون؟ نموت وحدنا.
دون ضحية واحدة لإزاحة سحابة الحزن
دون قلب مسلم واحد، ندفنه عميقاً،
وسيفنا المعقوف ينام تعباً؟
لا ، أقسم بإله سماوات إيران الملتهبة!
الذي يحتقر التضحية المخزية
لا، إن تجرّدت الأرض من كل بارقة أمل
الحياة، والسيوف، والانتقام، كلها باقية.

سنصنع في تلك الوديان، كهوفاً مضرجة بالدماء
ستعيش في أذهان أولئك الرجال الذين تسيطر عليهم رهبة الله
حتى يرتجف المستبدّون، عندما يحكي عبيدهم
قصة عبدة النار وواديهم الصغير المنعزل اللعين.

[ص. 255]

إن رسالة مور السياسية جليّة "فوخز الحريّة" سيتحوّل في نهاية المطاف إلى حمّام دم.

وعلى الرغم من أن المجزرة التي تم تصويرها هنا، قد تبدو للبعض، أمثال مور، نموذجاً شرقياً، إلاّ أن الآثار التي تتركها على المدى البعيد حقيقية بالنسبة لأي أمة، مثل بولندا (حيث اشتهرت قصيدة لالاروخ) أو إيرلندا ذاتها، التي تجد نفسها تصارع حالة من الاستعباد التاريخي. الكلمات التي يصف بها مور حافظاً، يمكن أن تصف إميت أيضاً:

لكن، ستترك ساعة موته أثراً
من المجد، دائماً برّاقاً،
الشجعان من الأجيال القادمة
الشجعان الذين سيعانون، سيسترجعون الماضي
بندمٍ وفخر...

[ص. 244]

عادة تُمجّد الأمة المنتصرة نفسها من خلال نُصب تذكارية مصنوعة من الحجارة. أما الأمة المهزومة، فلا تملك سوى أن تصنع نصباً من الأماكن التي سقط فيها مواطنوها الأوفياء:

هذه الصخرة، نصب تذكاري شاهق لذلك المحارب،
سيحكي الحكاية على مرّ السنين
وسيأتي الشعراء والأبطال غالباً
في حجٍّ خفيّ
ويُحضرون معهم أبناء ذلك المحارب، ليخبروا
هؤلاء الفتية الذين يتساءلون، أين سقط حافظ...

[ص. 244]

معانٍ كثيرة نجدها هنا بالإضافة إلى مفهوم الخلود الشخصي. يمكن فهم روح الأمة من خلال الإبقاء على عُرف المقاومة حيّاً فقط.

وإن كان كذلك، فالمسألة الهامة بالنسبة لمور هي الوصمة التي يسببها الاستبداد الاستعماري وليست لوجستية العمل العسكري. وعلى الرغم من أن تذكّر التضحية التي قدّمها حافظ سيُوقظ في الأجيال القادمة الرغبة في الانتقام، فإن هذه التضحية في المقام الأول، تُكفّر عن عار الاستعباد وذلّه وتطهرهما. بهذا المعنى، فإن تضحية حافظ دينية أكثر من كونها سياسية. وتبقى الحقيقة أنها أيضاً صرخة عالية للجيل الجديد ليقطع حناجر الطغاة بأسلوب لا يُضاهي روح "الحج" و "تساؤل" الفتية؛ هؤلاء الفتية المحاربين الذين يُطلب منهم:

... ليُقسموا بجوار البقايا الوحيدة
لمعابد وطنهم الضائع القديمة
ألاّ يغفروا، ما داموا على قيد الحياة،
للجنس الملعون، ذي الأغلال القاسية
التي تركت عُنق إيران ملطخاً بالدماء،
الدم وحده سيطهرها مرة أخرى!

[ص. 244]

من ناحية أخرى، يستعدّ حافظ للانتحار أمام نارٍ شعائرية بحماسة وبهجة الشهيد المسيحي (لقد علمنا مُسبقاً أن عيسى هو الاسم الإسلامي للمسيح):

أفكار نبيلة، الآن
تُتوج جبين حافظ
لم يُحدّق عيسى أبداً
إلى الإكليل الأحمر، لأن الشهداء يُتوّجون
بفخرٍ أكبر مما يقدّر الصّبا ...

حتى هنا لا يُسمح للإيحاءات الدينية بالسيطرة على السياق لوقت طويل. لا يتألم عبدة النار عند الموت داخل محرقة تشتعل بداخلها النار المقدسة، إذا أخذنا بعين الاعتبار مثالاً تاريخياً سابقاً: "يقول عبدة النار إنه عندما أُلقي إبراهيم، نبيهم الأعظم، في النار استجابة لأوامر

النمرود، تحوّلت النار على الفور إلى سرير من الزهور، حيث يرقد الطفل وينعم"(29). يقتبس مور فقرته من تافيرنيير. إلاّ أنها في الواقع مجرد تكرار للوصف القرآني للحادثة نفسها: ﴿قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانْصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ * قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلَاماً عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾ (الأنبياء، 68-69) (30). ويُعلّق سيل مُقتبساً بعض المفسّرين المسلمين: «عندما تفقد حرارتها بشكل مُعجِز، تتحوّل النار إلى مرج بهيج»(31). يحوّل مور هذا العرف الشرقي إلى شعر جميل. تتكوّن المحرقة التي سيضمّها حافظ من كومة من «أنواع متعددة من خشب ذي رائحة كريهة» جمعها رفاقه، وتقبع مستعدة «لتضّم بموتٍ متوقّد» الأحياء.

قلائل هم، الذين يصبح لأجلهم هذا المضجع الملتهب
الذي يُنقذهم من القيود والعار،
مريحاً مثل سرير
كما كان لنبيّهم الطّفل
عندما أشفقت عليه السماء، وإلى ورود، تتحوّل
ألهبة الموت التي تشتعل بجواره!

[ص. 245]

في هذه المرحلة تنضم قصيدة «عبدة النار» إلى «نبي خراسان المقنع» لأنها تجمع بين الجانبين الديني والسياسي. لكننا نجد مرة أخرى، أن هذه المحاولة التي هي في الواقع إحدى سمات المستشرقين الرومانسيين الذين ناقشناهم سابقاً، تُنتِج غموضاً عميقاً. أماّ المحاولة الأخيرة للتكفير التي يقوم بها حافظ فهي نوع من التطهير، وعلى الرغم من أنه يقوم بالتضحية بهذه المحاولة في نهاية المطاف في هالة من الزهر وأوراق الشجر ورائحة الخشب، إلاّ أنها أيضاً تحضير للتحرّر العاطفي للعنف الدموي والثأر حتى في سنوات قادمة.

الحب والوطنية

يمثّل الحب الرومانسي عاملاً رئيسياً في «لالاروخ»، ويشغل مكانة هامة في قصائدها الأربعة، وفي الحكايتين السرديتين الرئيستين، لكن في «عبدة النار.» على وجه الخصوص، يشكل الحب الرومانسي جزءاً هاماً من الأهداف السياسية للقصائد. ولفهم وظيفته العامة نحن بحاجة إلى مناقشة كيفية تأثره بمنظور الاستشراق. وأهم أعراض الحب الرومانسي الذي تنتج عنه رغبة الإيثار العاطفي عند العشاق الذي يكونون على استعداد للتضحية بكل شيء، حتى بأنفسهم

لصالح الطرف الآخر، أنه يجعل منه شبيها للحب الرومانسي كما يفهمه الغرب.

أما بالنسبة للغرب، فلقد كان الاعتقاد السائد، أن العشق أسهل، وأكثر عاطفية وحسّيّة في المناخ الشرقي منه في المناطق الشمالية من العالم التي يسودها الضباب. ولقد دعم مبدأ تعدّد الزوجات في الإسلام ومؤسسة الحريم هذه الفكرة. وعلى أية حال، فمن الضروري أن نفهم إدراك مور، أن الحب الشرقي يميز بوضوح بين المتعة و الحب، وهذا هو الموضوع الرئيسي للقصيدة الأخيرة في لالا روخ، وإن كان هذا الموضوع يبدو سخيفاً لبعض القراء. أما قصيدة «نور الحَرَم» فهي عبارة عن قصيدة غنائية. ففي كشمير وخلال مهرجان الزهور، يكشف السلطان سليم (Sultan Selim) أن نورماهال (Nourmahal)، المفضّلة عنده، قد اختفت فجأة وبصورة يتعذّر تفسيرها. ومحاولة منه أن يجد عزاءً في غياب محبوبته، يستمع إلى غناء امرأتين : شابة صغيرة مُغرية من جورجيا تتغنّى بالشهوانية التي تزول في عالم من البدع المتجدّدة إلى الأبد، وفتاة عربية تلبس برقعاً وتتغنى بالملذّات الأزلية للإخلاص المتبادل في الصحراء النقية البعيدة عن ترف البلاط والخيام. يتأثر سليم بعمق بغناء الفتاة الأخيرة، فيزداد اشتياقه لنورماهال وعندما تكشف الفتاة المبرقعة عن وجهها يكتشف السلطان أنها نورماهال بعينها. وهكذا تكشف نورماهال عن القوة الغالبة للعشق الصبور لامرأة مخلصة. وبالطريقة نفسها، يتعرّض عظيم في قصيدة «النبيّ المقنع» لكل أنواع الإغواء المتقن من قبل حريم المقنع، لكنه يظل غير متأثر بهن ومن ثمّ يبقى بعيداً عن قوة المستبد الشريرة، بسبب حبه لزليخة التي تتحمل لوعة الفراق، والآلام التي يتسبب بها تأثير المقنع المهلك.

لذلك نجد أن مور يطوّر مفهومه للاستشراق الشهواني من خلال سياق الحب المتبادل. يتميز هذا الاستشراق بثلاث خصائص مشتقة من انطباعه العام تجاه المرأة المسلمة. أولاً: عندما تكون المرأة جريئة وجاهلة، فهي أكثر شهوانية، وتتمتع بنزعة حيوانية ورغبة داخلية متّقدة أكثر من مثيلاتها في الغرب. ثانياً: هي أقل ولعاً بالحياة الأسرّية وبالتالي فهي أبعد ما تكون عن صورة الأم والزوجة، وهي أقل اجتماعية من النساء الغربيات. هي أقرب إلى «الفطرة» (الطبيعة) في مفهوم روسو ومن ثم لم تلوثها الحياة الدنيوية المصطنعة. ثالثاً: مهما كان عشق وإخلاصه المُحب لها، يظلّ دوما سيّدها، ولحظة أن تقع في غرامه، تُخضع عقلها وقلبها دون قيد أو شرط – إلى درجة أنها لا تتمنى مطلقاً أن تحيا لتشهد لحظة موته أو لحظةً يخونها فيها.

سرعان ما سنُولي هذه النقاط أهمية عند مناقشتنا لزليخة وهندة. لكن أولاً لا بد أن نلاحظ مؤهلاً آخر بالنسبة لمور. في القصيدة الأولى من بين القصيدتين اللتين تتخللان لالا روخ؛

أي في قصيدة «الفردوس والباري»، يُعطى الحب بمعانيه السامية مكانة وسيطة في ميزان القيم. يُطلب من الباري أن تجد في العالم السفلي الشيء الأكثر قبولاً عند السماء ليُسمح لها بدخول الفردوس. حتى إن آخر قطرة من دماء آخر محارب وطني مهزوم ورافض للخضوع لرحمة عدوه، غير كافية، ولا حتى التنهيدة المتلاشية لعذراء تُضحي بنفسها من خلال تمريض حبيبها الذي يحتضر من جرّاء إصابته بالوباء. لكنّ دمعة واحدة من عين عاصٍ تائب يذرفها متأثراً بدعاء طفل بريء، تفتح أبواب الفردوس للباري. ومن منظور هذه القصة، يسمو الحب الذي يخلو من الأنانية على الوطنية إلاّ أنه يظل أقل درجة من الدّين، ولا يعني ذلك أن أهمية الحب تصبح أقل ولكنها تُختبر أساساً من وجهة نظر امرأة. فزليخة مثلاً تدفع بنفسها نحو رمح عظيم، مُعتقدة أن موتها على يده هو قمة الإنجاز، وتُغرق هندة نفسها كرد فعل لموت حبيبها محترقاً في النار. وهنا تبحث عروس الباري، غير آبهة بأي مخاطر قد تطالها، عن عشقيها المصاب الذي يختبئ منها «هي تفضل أن تموت معه / على أن تعيش وتفوز بالعالم من حولها!» فتعانقه وتقول:

- «آه! دعني فقط أتنفس الهواء،
الهواء المبارك، الذي تتنفسه أنت
وإن كان يحمل على أجنحته
الشفاء أو الموت، فهو عذب بالنسبة لي».

[ص. 136]

وهكذا، يتملكها الحب بقوة حتى إن أنفاس الموت تصبح أنفاساً تهبها الحياة. والآن، باعتبار أن العشق هو مجال النساء بالدرجة الأولى، كما أن حب الوطن وحب الله هما مجالا الرجال، ينتج عن ذلك وجود توتر أو غموض في علاقة الرجال بالنساء. بالنسبة لمور، كما هي الحال بالنسبة لبايرون أيضاً، فإن أسمى صور العشق لا يمكن أن تكون تجربة شاملة بالنسبة للرجل على الرغم من أنها قد تكون شرطاً ضرورياً للتجربة السياسية، والعسكرية والدينية. ونرى كذلك كيف يفرّق مور بوضوح بين دوري الرجال والنساء في الشرق: فالعاشق هو دائماً السيد، والعشيقة هي دائماً الخادمة لسيدها.

أما الحب الرومانسي الغربي، فعادة ما يشوبه عنصر مُيتافيزيقي أو مثالية تتحول أحياناً إلى خرافة ما، لكنّ النسخة الإسلامية، كما يفهمها مور، تنمو على هذه الأرض وتكتسب كيانها هنا مهما كانت وجهتها بعد الموت. ومن ثم يمكن تحديد علاقتها بالوطنية والدين بشكل أكثر دقة. أما بالنسبة للعاشق، فالعشق يحفّه الغموض. من ناحية، يمكننا القول إن العشق يُكسب العاشق طاقة

جديدة وعاطفة ليتابع واجبه، مهما كان، ومن ناحية أخرى، قد يتدخل العشق بالواجب. ويتجسد هذا الغموض في «عبدة النار»، لكنه يُوحى إليه في «النبي المقنع» وتحديداً في مصير عظيم.

يسيطر الحب على زليخة فيهبها القوة والضعف في آن واحد. إن حبها عميق جداً لدرجة أنها لا تطيق انفصالها غير المؤكد عن عظيم، الذي دام طويلاً، بينما يقبع سجينا في اليونان وتنتهي زليخة إلى أن عظيم ميت، وأنها تأمل فقط أن تسترجعه في العالم الآخر، معتقدة أن المقنع يوفّر الطريقة المباشرة الوحيدة لتحقيق لمّ الشمل. وعلى أية حال، تبدو زليخة محطّمة المشاعر إلى حدّ أنها تعجز عن ملاحظة خطط المقنع الشريرة حتى يفوت الأوان؛ أي حتى ترتبط به بلا عودة بقسم يناقض ورعها الذي يجعل من المستحيل عليها أن تحنث به. وهي كما الحياة دائماً، يقودها الحب إلى ذراعي الفساد تماماً كما تُوقعها «الطهارة» في شرك اللعنة. وبالمعنى الحرفي للكلمة، فلقد أُفسد الخير بسبب فاعليته. لحظة أن تلتزم تجاه المقنع:

على الرّغم من استعادة العافية والازدهار، لن تحظى
سلسلة الفكر المرهفة، لحظة تشابكها، بالصفاء مرة أخرى.
إنها دافئة، حيوية، ناعمة كما كانت في أيام الشباب الأكثر سعادة
العقل ساكن، لكنه تائه.

[ص. 21]

وبالمثل، تتعقد الأمور خلال علاقة زليخة بعظيم أيضاً، فلقد حُرمت منه بسبب قوة ارتباطها به. وبالطبع، لا تقدر أن تطيع سيدها الشرير في إغواء الشاب، بل تستطيع فقط أن تخدم سيدها بأن ترفض الذهاب مع عظيم؛ أي بأن تتركه، وهكذا، يتّخذ حبها لعظيم صورة سلبية. ولا يدهشنا، في نهاية المطاف، أن القناع الذي تخفي خلفه قسمات وجهها التّالفة (كما يفعل سيدها)، يقودها إلى مصيرها إذ تموت بفعل رمح حبيبها، بينما كان يسعى إلى القضاء على المستبد. وبتعريض نفسها للقتل من قبل عظيم، تجد زليخة الطريقة الوحيدة للتكفير عن تحالفها الآثم مع المقنع، وتعبّر بذلك أيضاً بشكل مطلق عن إخلاصها لعظيم. أما من وجهة نظر عظيم، فإن سيطرة المقنع على زليخة التي تصل إلى حد التملّك، تؤدي إلى تدعيم عزيمته السياسية التي يسعى من خلالها إلى تخليص الأرض من هذا الوحش وبينما يقوده الانتقام لحبّه إلى أعمال بطولية فذة وخارقة، يغيّر عظيم مجرى المعركة ضد المقنع بتصميم رائع، ويقود الهجوم الأخير على معقله. لكن، كما توضح نتيجة السرد، فالأمر الذي يدفع غضب عظيم نحو هدفه (أي قتل «منافسه» الشرير) هو ما يتلاشى من داخله لحظة تحقيق هذا الهدف.

إن أكثر معالجات مور روعة للعلاقة بين الحب الرومانسي والوطنية نجدها في قصيدة «عبدة النار». يستخدم مور في هذه القصيدة الحب الرومانسي لإضفاء عمق على الوازع الوطني من خلال شخصية حافظ. أمّا هندة فتنشأ وتُربى بطريقة منعزلة أشبه بطريقة حياة الأديرة، من قبل والدها؛ الحسن حاكم الولاية المُستَعمِر، الذي علّمها أن تُعجب به وأن تخشى الكفار وتكرههم (عبدة النار)، لكننا نرى في ما بعد أن هذا التلقين خارجي ومصطنع. تُترك هندة «لتُزهر» بشكل طبيعي في برج الأمير الساحلي، «كصورة ينبوع يافع مفعم بالشباب/ينبثق من جبل منعزل!» (ص. 165). تُعدّ هندة بصدقها ورقّتها وجمالها نتاجاً مُعجزاً وغير متوقع «لسلالتها غير النبيلة» أي أنها مثال حي على أن الطبيعة، التي تتمثل في شخصيتها دون أي تدخّل، بالضرورة خيّرة. فبراءة هندة هي نتيجة انعزالها:

يا للجمال النقي والمقدس
محجوب عن ناظري
العالم الكريه، يُنير
قصراً واحداً بنوره!
لا تراه عيون الرجال المزعجة

[ص. 165]

ولكونها مخلوقاً طبيعياً عفوياً، تولّد هندة نورها الخافت الذي يستجيب له حافظ كونه من ساكني الجبال الذين يعبدون نور الشمس، على نحو مفاجئ لكنه حتمي. تقع هندة في غرام رجل يُصنّفه المجتمع والسياسة كعدوٍ لها، كما هي الحال بالنسبة له، فهي ابنة الطاغية الذي استبدّ بقومه. لا يمكن لشيء أن يصوّر بوضوح أكبر وجود إنسانية مشتركة متناغمة مع الطبيعة، تتجاوز الحواجز المصطنعة التي شيّدها الإنسان، أفضل من علاقة هندة بحافظ. ولا يمكن لشيء آخر أن يوضّح متانة هذه الإنسانية المشتركة أكثر من حبهما الذي يستمر على الرغم من اكتشافهما لحقيقة كل منهما.

لقد رأينا سابقاً، كيف يُعرّف حافظ بنفسه من خلال محاكاة ألقاب («العبد»، و«المنبوذ»، و«الجاحد») ينعته بها الغازي. إن تدمير هذه التلفيقات الإيديولوجية هي إحدى وظائف الحب. ويوضّح السرد بإسهاب هذه الفكرة. عندما يُرسل السلطان ابنته هندة عبر البحر إلى شبه الجزيرة العربية خشية أن تشهد الدّمار الأخير للكفرة (عبدة النار) يقوم زعيم عصابة الكفرة الذي يخشاه الجميع، بأسر هنيدة، فتشعر حينها أنها وقعت في يد وحش شرير:

تعلّمت روحها في كل لحظة
أن تشمئز من هذا الشرير البغيض
أرسلته الجحيم
لينشر نفحة من جهنم، أينما ذهب
ليدفع بقوة، أينما سار فوق أرضنا
ظله بين الإنسان والله!

[ص. 223]

تُقاد هندة معصوبة العينين إلى الجبل حيث تكون تحت قبضة الكفار، وعندما تُزال العصابة عن عينيها ترى أمامها الحقيقة الكامنة من وراء كل هذا حيث ترى حافظ، حبيبها الشجاع الذي يوفر لها الحماية. وبعيداً عن كونهم أتباع الشيطان، فهؤلاء الكفار (عبدة النار) إنسانيون، وإذا لم يتم استفزازهم، فهم غير عدوانيين مطلقاً. ولا نملك إلاّ أن نصدق أن مور، الإيرلندي الذي قدّم الخير الكثير لإنجلترا، تقبّل بشكل خاص الصور الكاريكاتورية والتشويه الناتج عن مشاعر المستعمر الإنجليزي تجاه شعبه.

تمتد هذه العملية النّاقدة إلى ما وراء أحداث السرد. فبينما يتأمل مور تلك العصبة الجريئة من المقاتلين الأحرار، نجده يعترض على استخدام ألقاب ازدرائية لوصف المقاومة الوطنية:

العصيان! كلمة كريهة غير نبيلة
غالباً ما تلطخ مفاسدها الجائرة
القضية الأكثر قداسة التي أحياناً
تخسرها أو تكسبها ألسنة البشر أو سيوفهم
العديد من الأرواح، خُلقت لتُبارك،
غرقت لأجل هذه الكلمة المدمّرة،
يدفعها نجاح يوم، بل نجاح ساعة
نحو شهرة أبدية!
كالمواد التي تندفع من
جوف الأرض الدافئ، إذا بُرّدت مباشرة
إذا أُوقفت عندما ترتفع من سهل متصدّع
تُنتج ضباباً معتماً ثم تغطس مرة أخرى

ولكن إن تمكنت من الانتشار
ستطاول أجنحتها قمم الجبال
لتتوّجها في الهواء الطلق، في الأعالي
ثم تصبح جزءاً من أمجاد الشمس المشرقة!

[ص. 189 – ص. 190]

في هذه الفقرة التي كتبها مور عندما وصل ردّ الفعل الأوروبي قمته وعُبِّر عنه من خلال الكونغرس الڤيانّي وسعى إلى تشويه الهيجان السياسي العظيم الذي ظهر في نهاية القرن التاسع عشر يقترب مور بشدة من التعبير عن تعاطفه مع الثورة، فمحاولة هدم التشويه الإيديولوجي دائما ما تكون عملاً راديكالياً.

على أية حال، ففي قصيدة «عبدة النار» يقدّم كلٌّ من العدو والضحية نموذجاً عدائياً لبعضهما البعض، ولكن، في هذا السياق، تمتاز الضّحية على المعتدي في أن عدوانية الأول مبرّرة بشكل أكبر. ومن ثم، فعندما يقع الطرفان في الغرام، تتخلّى هندة عن نظرة شعبها تجاه الكفرة (عبدة النار) ، بينما لا يغيّر حافظ رأيه في العرب. و يُدعّم هذا التمييز بين رد فعل الطرفين بالمفهوم الشرقي للاختلافات بين الجنسين التي تجعل من الرجل الجنس المسيطر الذي يجب على المرأة أن تراعي رغباته. ولحظة أن تقع في غرام حافظ، تتخلّى هندة عن كل معتقداتها وصلاتها السابقة مقابل التزامها نحو حبيبها، التزاماً واحداً مسيطراً يتطوّر إلى إعلانهما أنهما كمحاولة للتكفير عن خطيئة الوقوع في الغرام، يخاطب كل منهما الآخر: «أنتَ لأجلي تدعو، عند بيت الله / وأنا – أدعو لك، عند أي مقام!»، وهكذا لا ينشأ صراع بينهما. فإرادة حافظ تسيطر أو بالأحرى، لا يحتاج إلى أن يسيطر على هندة، فإرادته هي إرادتها. إذن فالصراع لا ينشأ بينهما بل الغرام الذي يخدمه كلاهما. وخلال لقائهما الثاني، تنغمس هندة في حلم تتمنّى فيه أن «تنجرف إلى بحارٍ مجهولة»:

يمكننا أن نعيش، أن نُحبّ، ونموت وحدنا!
بعيداً عن القساة مُتبلّدي المشاعر
تحفُّنا عيون الملائكة البّراقة
من حولنا، لتمرق
فردوساً طاهراً جميلاً!

[ص. 173]

ثم تسأله هندة السؤال البارز: «هل سيكون هذا العالم كافياً لك؟» فيجيبها بنظرة حزينة تربكها، فتدرك في الحال حقيقته. وفي لقائهما الأخير في الجبل؛ معقل عبدة النار، ترجوه هندة أن يهرب معها في «البَرك(×) الذي جلبها إلى هذا المكان» «ليذهبا حيث يشاءان»:

في العافية والمرض. عندما تعصف بنا الحياة أو تصحو

يكون العالم دائماً عالم حب بالنسبة لنا!

لنسكن شاطئاً هادئاً مباركاً

حيث لا يُعدّ الغرام جريمة...

[ص. 246]

يجد حافظ نفسه مُجبراً على رفض هذا الحلم – حلم يفرزه حبهما – بسبب حبه لوطنه. وبعد لحظة ضعف ودموع، تُخيِّم، «سحابة خطرة/سحابة عاطفية رقيقة»، ثم يدير حافظ ظهره لهندة وينفخ في بوقه البحري مُستدعياً رجاله ليصحبوه «صوب موتٍ عظيم». إن كان الفردوس يُوجد حيث يجد حبهما السعادة، فلن تُوجد هذه الفردوس في هذا العالم، فواجب حافظ تجاه وطنه إيران لا يمكن انتهاكه.

وهكذا، فالحب الرومانسي، بتأثيره على المحبيّن، يُعدُّ في حالة صراع راديكالي مع حب الوطن. لكن، تكتسب الوطنية من الغرام وفرة وفخامة قد تخلو منهما أصلاً. فبالنسبة لهندة، يُوقِظ الحب بداخلها مدىً من التّعاطف لم تعرفه شخصيتها من قبل. وقبل أن تلتقي بحافظ، كانت هندة تستمع إلى حكايات والدها عن سفك الدماء «غير مُصغية أو مبدية أي تعاطف .. لا تشعر بحزن وغير متأثرة / بينما تحفظ السماء من أحبَّت». حقاً إنها:

تنام مثل بحيرة، إلى أن يُلقي الغرام

طلسمه، فيوقظ المد

فينشر حلقاته المرتجفة على نحو عريض.

[ص. 201]

وبالتالي يُوسّع الغرام دائرة اهتمامات هندة إلى ما وراء مخاوفها من والدها:

بمرارة، تمضي الأيام سريعاً

على مذبحة الثوار،

× البرك (Bark) مركب بثلاث صوارٍ. (المترجم)

تبكي حبيباً أُخذ بعيداً
في صورة كل كافر بائس ينزف

[ص. 201]

أما بالنسبة لحافظ، فتأثير الغرام عليه أقل وضوحاً لكنه أكثر عمقاً. يتساوى حب حافظ لهندة مع حبه لوطنه فكلاهما ينبع من المصدر نفسه. ومن ثمَّ يدعم هذا الحب العقيدة الرومانسية ومفادها أن التعطّش للحرية الشخصية والوطنية، هو إحدى قوى الطبيعة وأن المثاليات السياسية تغذيها القوى الأولية. يتبنى عبدة النار، إلى حدّ ما، تلك النظرة في صراعهم السياسي، إلاّ أن حب حافظ لهندة يُوقظ بداخله التحمس نحو تكريس المشاعر والالتزام، مما يؤدي إلى تناغم طموحاته مع الحياة نفسها.

كلاهما، بالطبع، يلائم الآخر كمحبوب، وكأنّما يُهيَّئان لبعضهما حتى قبل أن يلتقيا فعلاً. تتمتع طبيعة هندة، على الرغم من حيائها الذي يميز نشأتها، بشيء من العنف والحرية والبعد عن ما هو تقليدي، الأمر الذي يستحسنه حافظ لكونه يؤمن بالحرية، إيماناً عاطفياً مُغامِراً. وبالمثل، نجد في حافظ بطولة طبيعية تقوي شخصيته ومن ثم فإن إعجاب هندة التام بالخصائص العسكرية لوالدها، (أنتَ لا تعرفه، هو يحب الشجاع ... يُخبرني أنّ ... / عريسي سيكون بطلاً ...»)، يجعلها أكثر تفتّحاً. ولذلك يعتقد حافظ أنها لو وُلدت لتكون فتاة فارسيةً، ستكون «قضية إيران» وقضيتها الشخصية «أمرا واحداً». لكن هذا التفكير ساذج نوعاً ما. لأن كليهما ينتمي كما هي الحال مع روميو وجولييت، إلى معسكرين بشريين متناقضين، فحبهما أقوى وأجرأ. وباختصار فهو أكثر رومانسية. وعلى الرغم من أن هذا الانقسام يجعل الحب والوطنية على طرفي نقيض، ومحملين بمعنى أعمق، من خلال تقديم عامل مشترك بينهما ألا وهو العيش في خطر، فإنه يكشف عن تناغم أكثر عمقا. إن العلاقة بين هذين الموضوعين (الحب والوطنية) محفوفة بغموض أخلاقي. وفي الاتجاه المتناقض نفسه، تُولِّد صورة هندة التي تسيطر على عقل حافظ وهو يحارب في المعركة، شعوراً بالضياع والألم، ولكنها تولد شعوراً بالثبات والإقدام كذلك. «هي الكوكب النقي لقلبه، تشرق لكن / فوق قفر الذاكرة» مسبّبة بذلك استشهاده ومُبرِّرة إياه.

المشهد الطبيعي الشرقي

تعتمد لالا روخ بشدة ، كمثيلاتها من النصوص السردية الإسلامية التي ناقشناها سابقاً، على تصوير المنظر الشرقي؛ أي على وصف مسهب أو عرضي للخلفية الطبيعية. فالكثير من

سحر الشرق يتشكل داخل بيئة الطقس، والمناخ والمشهد الطبيعي. ولا يُشتق هذا المحيط المكاني من التجربة المباشرة (فمن بين شعرائنا، فإن بايرون فقط شاهد فعلاً المناظر الطبيعية التي وصفها) لكنه تطّور من الأدب التقليدي مثل تطوّر أي نموذج أو مثلٍ أعلى موجود أصلاً. لقد كان هذا النموذج فعّالاً جداً ومن الواضح أنه لبّى حاجة رئيسة في العصر الرومانسي. وبلغة عامة، يمكننا القول أنّ المشهد الطبيعي الشرقي كان في الأساس مشهداً بعيداً، بحيث يتعذّر فهم بذاءة الواقع وعيوبه، لذلك لم يُزوِّد هذا المشهد أي مقاومة ضد الأحلام التي يتمنّى المرء تحقيقها. وكان المشهد ذاته أيضاً مثالياً للعقل تحديداً إلاّ أنه لم يكن مثالياً كحيزٍ مكاني يمكن العيش فيه. ويجدر بنا أن نلاحظ أن أكثر المصادر ثقة – كالسجلات والنصوص السردية للرحالة الذين سافروا إلى الشرق –لم تتمكن من نقل نظرة العربي المحلي الذي لم يكن العيش في بيئته بالنسبة له أكثر تميزاً من نظيره الإنجليزي الذي يعيش في بيئته الخاصة. يمّر الرحالة بمناظر غير متوقعة، ومدهشة وغريبة عليهم، ولهذا السبب تحديداً صُمّمت المشاهد لتُثير العجب والتساؤل. ويقودنا هذا إلى الخاصية الثالثة وهي عامة في طابعها: فهذا المحيط المكاني البعيد المثالي هو أيضاً محدّدٌ وخاص. ولم يكن ذوق الرّحالة مُنصبًّا على نوع محدّدٍ من الغرابة بل على كل ما هو غريب وإسلامي الطابع في الوقت نفسه ، مع التأكيد بصراحة على ضرورة وجوده داخل شبه الجزيرة العربية أو الشرق الأوسط وارتباطه بحضارة متميزة.

لقد عالج كل شاعر، كان موضع اهتمامنا هنا، هذا العُرف بطريقته الخاصة. فعلى سبيل المثال، رأينا بعضاً من رؤية لاندور للمكان، وهي رؤية متناغمة كلاسيكية لها صلة بتشكيل المشهد الطبيعي عند بوسين (Poussin). لاحظنا كذلك المحيط المكاني عند ساوذي الذي يتميز بطابع ديني وجدّية أكثر من غيره، وبالتالي يُثير هذا المحيط صورة القبائل البدوية والثقافات الشعبية، وتلوّنه لمسات من الرعب القوطي كما تخيله بيكفورد. أما تصوير مور للمكان فيختلف عن كل ما سبق. لندرس النموذج التالي من افتتاحية «عبدة النار»:

ضوء القمر يسطع فوق بحر عُمان
ضفاف من لؤلؤ وجزر تغطيها أشجار النخيل
تنعم بشعاع الليل الجميل
وترقد مياهها الزرقاء داخل بسمات.
يشع ضوء القمر على جدران هرمز
ومن أروقة الأمير المغطاة بالرّخام السُمّاقي

حيث يُسمع، لساعات، صوت البوق يرتفع
وصليل الصنج
مُودِّعاً عين الشمس البّراقة
الشمس المسالمة، التي تلائم
الموسيقى الصادرة من عش البلبل
أو اللمسة الخفيفة التي تُلامس عُود العُشّاق
لتُغني له لينعم براحة ذهبية!
ثم يُسكت كل شيء حتى النسيم لا يتحرّك
الشاطئ هادئ كما هو المحيط.
وإذا هبّت الريح الغربية، تهبّ بخفّة
فلا تتحرك ورقة الشجر، ولا حتى الموجة
وبرج الريح فوق قبة الأمير
بالكاد يحصل على نسمة من السماء.

[ص. 161 – ص. 2]

تندمج بسهولة في هذا الأسلوب الشعري جميع العناصر الغريبة التي تتميز بالبُعد والمثالية. أولاً، نلاحظ سلاسة النظم الشعري وتناغمه وسهولته، وتأتي القوافي بتنوع مصقول، والوزن الشعري دقيق للغاية ويمتزج دون تطفّل مع شكل العبارات والجمل وحركتها، وتُعالج التأثيرات الموسيقية الناتجة عن الجناس والسجع بسهولة تامة. ويُثار لحن هادئ من خلال «الموسيقى الصادرة من عش البلبل / أو اللمسة الخفيفة التي تُلامس عُود العُشاق ...». إن التكرار المعتدل لأحرف العلة المفتوحة في كلمة «موسيقى» و «عود» أو التنوع البسيط في التشابه بين «لمسة» و «عشاق» أو النسيج العميق للأحرف الساكنة في كلمتي «بلبل»، و «نور»، و «عُشاق» و «عود»، فجميعها تُنتِج عذوبة في بنية القصيدة مما يُدعّم المعنى المحلي، هذا بالإضافة إلى كون هذه العذوبة إحدى خصائص أسلوب مور مهما كان ما تصفه. ويُضفي ذلك على القصيدة ككل جمالاً لا يَضُر بالقصيدة، كما ويمكن التنبؤ به بشكل مستمر. ويبدو أن عنصر الغرابة يهاجم السطور على فترات منتظمة حيث تُستبدل العبارات المألوفة بأخرى غير مألوفة، («بحر عُمان»، «وليس»، «الخليج الفارسي»، «هُرمز» وليس «جمبرون» المدينة الفارسية) أو مؤثرات صوتية («بوق» تُخفف بكلمة أخرى غير مألوفة هي «صنج»، و «عود» تُعدّل لتصبح «بلبلاً» أو عندليباً)، إلاّ أنه لا يُسمح لكل هذا أن يخرج عن نطاق السيطرة. نلاحظ أن القصيدة لا تزوّدنا بحقيقة حميمية، متميزة أو مُفاجئة عن الشرق

الأدنى. يتدفق الشرق مُنحدراً نحو جدول من الصور المجازية الطبيعية «الجميلة»: كنور القمر، واللآلئ وأشجار النخيل، والمياه الزرقاء، وغروب الشمس، والأروقة الرّخامية والصمت والسكون. ولا يُدهشنا أن نعلم أن بعض قُراء مور الأوائل ونُقّاده ممن راجعوا لالا روخ اعتقدوا أن جوها العام «مُفرط الحلاوة». كتب أحد النقاد: «نشعر أننا أُتخمنا قبل أن نصل إلى نهاية قصيدة السيد مور، ذات الأجزاء الأربعة، من كل هذه الحلاوة التي تحفزّها السطور، مما يجعلنا تقريباً نتمنى أن نوجد في حديقة مزروع فيها الكراث والبصل لإراحة حواسنا قليلاً من هذه الحلاوة أو نتمنى ألاّ «نموت تحت تأثير زهرة تسبب لنا ألما عطريًّا فوّاحاً» (32). بل وتمادى بعض القراء أمثال فيكتور جاكمونت (Victor Jacquemont)، عالم الطبيعة الذي ارتحل كثيراً لجمع المعلومات لحساب المتحف الفرنسي للتاريخ الطبيعي في باريس، الذي انتقد الوصف المفعم بالنشوة للمنظر الطبيعي الذي نراه عندما يعبر موكب لالا روخ. ويقول في رسائل إلى الهند، «توماس مور ليس مجرد عطّار لكنه كاذب حتى أخمص قدميه». «أنا الآن أتتبّع الطريق نفسه الذي اتخذته لالا روخ في السابق، وبالكاد رأيت شجرة لحظة مغادرتي لدلهي»(33). ولا تقتصر هذه التحفظات، على المشاهد الطبيعية. فعلى سبيل المثال، يتحدّث أحد النقاد في المراجعة البريطانية عن صعوبة «... أن نجد شخصيات تركية، ويونانية، وفارسية وألبانية بائسة في الصفحات المقزّزة لشعرائنا الأبيقوريين(×)، فنادراً ما نجد كاتباً إنجليزياً واحداً صاحب عادات صحيّة يمكن أن يتحمل وجودهم في أعماله» (34).

إن الغطرسة العرقية التي تعبّر عنها العبارة السابقة واضحة بشكل كاف، إلاّ أنها تعكس درجة المثالية – التجريدية البعيدة عن الواقعية – التي يُضمنها مور في شعره. وقد يكون جائزاً ألاّ نرى في شعر مور شيئاً سوى كل ما هو حلو المذاق. يُدرك مور تماماً، كما يتضح في الفقرة السابقة موضع نقاشنا، أن السّكينة التي تميز المشهد تتناقض بشكل ساخر مع الصراع والتوتر بين الإيرانيين المحليين والعرب الغازين. ولا ندرك هذه النقطة من خلال اكتشاف السياق بل، من خلال قراءة السطور التي تلي المجموعة السابقة: «حتى هو، ذلك الطاغية العربي، ينام / هادئاً، بينما تنتحب من حوله أمة بأكملها ...» (ص. 162).

ندرك تدريجيا كلما قرأنا المزيد، أن الانسجام الظاهر الذي يسم المنظر الطبيعي يُخفي من ورائه تناقضاً خطيرا. ومثال بسيط على ذلك هو التأكيد على الموسيقى – «صوت البوق يرتفع»

× أتباع المذهب الإبيقوري (Epicurean Poets) يؤمنون بالملذات الحسية ويتمتعون بإحساس مرهف. (المترجم)

و «صليل الصنج» – مما يتناسب مع عدوان القوات العسكرية الغازية المرتبطة بقصر الأمير على النقيض من «الشمس المسالمة» المرتبطة بالرّيف والموسيقى الطبيعية (أنشودة العندليب) أو على الأقل موسيقى فنون السلام («عود العشاق»). نجد كذلك إشارة مبهمة، في التمثيل الهادئ لصورة الشمس («عين الشمس البرّاقة» ثم تتبعها مباشرة «الشمس المسالمة») إلاّ أن الشمس مهمة، أكثر مما يبدو. تصبح الشمس رمزاً لكل ما يتم قمعه، أو على الأقل إنكاره، في إيران، لأن الإيرانيين يعبدون الشمس. وصورة شعرية أخرى تتميز بالعمق هي تلك التي تُنهي وصف هذا المشهد، وهي بالتأكيد أكثر التفاصيل «الشرقية» إمتاعاً: «برج الريح فوق قبة الأمير / بالكاد يحصل على نسمة من السماء» (ص. 162).

لا يستطيع مور إلاّ أن يؤكّد أصالة هذه المعلومة المتعلقة بالبرج في إحدى شروحاته المقتبسة من دي برون (De Bruyn): «يمتلك سكان مدينة جمبرون وغيرها في بلاد فارس أبراجاً لغرض استقطاب الريح وتبريد البيوت» (35). وتبدو المفارقة هنا واضحة، فهذه صورة رائعة لسكون تام يخيم على المحيط ولكن، في الوقت نفسه، فإن هذا تصوير لافت للنظر لمنظرٍ يتميّز بمناخ غير محلي (أجنبي) وقدرة الإنسان على التكيف معه. وبالإضافة إلى ذلك، نجد من وراء تلك الصورة، إدراكاً للبرج كرمز وعلاقة دالّة على الطغيان الشرقي (نجد هذه العلاقة نفسها بين البرج ومفهوم الطغيان في ڤاذك). وأخيراً تُوحي الصورة الشعرية السابقة، من خلال التأكيد على «السماء»، ببُعْد الأمير، مالك البرج وساكنه عن مباركة الله وإنعامه، بالرّغم من ادعائه عكس ذلك. يمكننا، في الواقع، أن نقرأ كل الوصف الطبيعي، من منظور البرج الصامت الساكن، بمصطلحات سياسية. يَطرد البوق والصنج الشمس ثم يصمتان. بمعنى آخر، يسيطر السكون على كل المحيط، لكنه سكون يتم خلقه. فالجيش الغازي «يُسكِت» المشهد ويجبر حياة الحرّية على الهروب. نشهد هنا سكوناً مفروضاً. ومن ثم فالفقرة ذات الإيحاءات السياسية التي تصف خضوع الإيرانيين ليس مجرد بدعة، بل تنمو بشكل طبيعي مما يرد قبلها.

يستخدم مور، في أفضل حالاته، وصف المشهد الطبيعي للتعبير عن لغة الأخلاقيات و السياسة المرنة الغنية بالإيحاءات. لكنه يستطيع استخدامه أيضاً ليستحث حدة الحالة الإنسانية المثيرة للمشاعر. فعلى سبيل المثال، يبدأ الجزء الثاني من قصيدة «الفردوس والباري» بوصفٍ لفردوس النيل مما يُمكّن مور من عرض دعاماته المشذّبة. عندما تُرفض قطرة الدم الوطنية، تذهب الباري بحثاً عن شيء ثمين يساعدها على دخول الفردوس، فتجد نفسها بجوار «الجبال الإفريقية الفضية» (جبال القمر الموجودة في يوغندا اليوم، وليس في الحبشة بالرغم من أن غلطة

مور هذه لم يكن بالإمكان اكتشافها بسهولة في ذلك الوقت) بجانب «ينبوع العملاق الجديد» (نهر النيل أو «المياه المصرية») عميقاً في «الغابات المعزولة». ثم تواصل رحلتها فتزور الآثار الشهيرة «لأضرحة الملوك» و «وادي روزيتا الدّافئ» الذي تملؤه أصداء طائر البجع في بحيرة مورس، وتجد «فاكهة ذهبية» (البرتقال) بكثرة وأشجار البلح (التي تقارن بالفتيات الكسولات اللاتي يتمدّدن – يتدلّين – في أسرّتهن)، وترى كذلك طائر الزقزاق الشامي يرفرف بجناحيه فوق «الأضرحة المحطمة والأبراج» و «السلطانة ذات الرّداء المخملي ذي الأكمام الطويلة» تجلس فوق عمود ما. لكن، مرة أخرى، ومن خلال مفارقة بسيطة معقدة، يتحول هذا المشهد الطبيعي إلى مشهد مرض وموت: «شيطان الطاعون» يغزو المنطقة، فيُدمّر أكثر من «ريح السموم الصحراوية». وعلى النقيض من ساوذي، الذي اقتبس وصفه لريح السموم من بروس، لا يستحث مور هذه الظاهرة المثيرة للحزن لأجل الظاهرة بحد ذاتها، بل لتوضيح التأثير المدمّر للوباء. وبالمثل، يعتمد مور على وصف جاكسون وبروس للأمراض الشرقية والضّباع نوعاً ما، لتعريف الشرق، وفي الغالب أيضاً ليُثرى مفهومه الأخلاقي. ونرى كذلك أكوام الجثث المتعفّنة الكريهة التي تسبب المرض للنسور ولا تجتذب غير الضباع «ذات العيون المزرقّة». وهنا تُميز الباري عالماً ساقطاً، وطيف الخطيئة الأولى ذات الطابع المسيحي أكثر من كونها مفهوماً إسلامياً:

«يا جنس البشر المسكين!»، قالت الروح المُشفقة
«دفعتم ثمناً باهظا مقابل سقوطكم الأول
ورثتم من جنة عدن أزهاراً صغيرة
لكن أثر إبليس أقوى منها جميعاً!».

[ص. 133]

وهكذا يُفسد الجمال المتناغم للمنظر الطبيعي إذ تحلّ الأهداف المدمّرة والمُخربة محلّ صور النمو والخصوبة. فالطاعون لا يبدو مجرد إنكارٍ أو رفضٍ للمنظر الطبيعي بل هو إفساد له. فالشّاب يمرض ويموت ليس بسبب انتهاك أو إثم اقترفه، بل بسبب الدّمار الذي تُعانيه الطبيعة؛ أي بسبب حالة الحياة نفسها. وعلى العموم، لا يفقد البشر عدن الأولى بشكل كامل. إن الفتاة التي يقع الشاب المحتضر في غرامها، «عروسه المُتوّجة»، هي مصدر الازدهار والجمال («رسول الازدهار اليافع»)، ويحثها حافز طبيعي لتدليله في لحظاته الأخيرة، على تعريض نفسها للإصابة بالعدوى القاتلة. وعلى الرغم من أنها تموت أيضاً (تجمع الباري التنهيدات الأخيرة للفتاة المُحتضرة)، نشعر أن المنظر الطبيعي يحقق نصرا ما على حالته الفاسدة من خلال عمل الفتاة التطوعي.

إن فكرة استخدام الحب الحقيقي للتعبير عن الطبيعة النقية التخليصية، كما يصف لنا الجزء الأخير من هذا الفصل بتفاصيل أكثر، هي الموضوع الرئيسي لـلالا روخ. تتفوّق تلك الطبيعة في «النبي المقنع» أيضاً. وعلى الرغم من أن الطبيعة في تلك القصيدة تُستغلّ وتُفسَد من قبل قوى المقنع الشريرة. وتتمتع جنات الطاغية بجمال فردوس النيل نفسه باستثناء أن جاذبيتها تُستغل بشكل مُتَعمَّد لإغواء عظيم. وكما هي الحال في نَعلبة، فهي فردوس مصطنعة وأشبه بمسرح تُعرض فيه كل فنون الإغواء حيث ينتقل المشهد من المنظر خارج القصر والمتنزه إلى داخل القصر والحجرات، ومن الموسيقى والرقص إلى عروض شهوانية وصور مُحيّرة. وما ينقذ عظيم من براثن هذا الفساد القاتل الأكثر إهلاكاً حتى من الطاعون الذي انتشر في مصر، ليس الطبيعة المتمثلة في جمال أنثوي، بل الطبيعة الساقطة المتمثلة في صورة زليخة المدمّرة، التي تتصرّف ببطولة عندما تنبذ حبيبها لإبقائه سالماً ونقيّاً، ومن ثمّ، فللحُبّ الحقيقي حتى في صورته الفاسدة (تخدم زليخة المقنع) وظيفة تخليصية.

يعكس هذا التمثيل للمنظر الطبيعي والمناخ الشرقي مدى التزام الشعراء الرومانسيين بشكل عام، ومور بشكل خاص، بالوصف العام، إذ احتلوا مكانة متوسطة بين العُرف المتكلّف الزائف و التقارير الفعلية للرّحالة الأوروبيين. بمعنى آخر، تتصف هذه المشاهد الشرقية بلونٍ محلي يكفي ليعكس شيئاً من نكهة الحياة الإسلامية، إلاّ أن هذه المشاهد كانت غير متمايزة وغير محددة لتتحول إلى مشاهدة واقعية. وعندما تكون المادة الأدبية في مثل هذه الحالة الوسطى، تُصبح طيّعة للتعبير عن قيم المؤلف السياسية والأخلاقية العميقة، وتتحوّل بسهولة إلى شيفرة رمزية. بالنسبة لجميع الشعراء الذين نتعامل معهم تُقدّم لهم نظرتهم العامة الى الشرق بديلا مُبسطا للتعقيدات غير المرضية التي تسيطر على الحياة الأوروبية. ففي حالة مور على سبيل المثال، يتحوّل المنظر الطبيعي الشرقي إلى رمزٍ للقيم الحقيقية للحياة، بمعنى أن هذا المنظر يتناقض مع المحيط المكاني المتكلف والزائف للمدينة والقصر. وباختصار، يشكل المنظر الطبيعي لغة جديدة للتعبير عن البدائية الرومانسية التي كانت في الماضي، وجعل منها روسو أمراً أنيقاً من خلال رفضه لانعدام الصِّدق في حياة المدينة (متمثلة في الصالونات) مقابل تأييده لبساطة الحياة الريفية (متمثلة في الأكواخ الريفية).

ولعل مثالين على هذا التصنيف الأوّلي يكفيان لتوضيح كل العناصر المرتبطة هنا. وأولها هو قصيدة «عبدة النار» ذات التّوجه السياسي القريب من تفكير مور. فواضح جدا أن مور يُوجِد علاقة بين مدن السّهل والاستبداد العربي، وبين جبال فارس وكبرياء إيران واستقلالها (يحدّد

بعض الكتّاب الرومانسيين الأوائل موقع روح الثورة الوطنية المتهيجة، في مرتفعات إسكوتلندا أو في جبال الألب السويسرية). ولتصوير قوة تعبير الجبال، يقوم مور بتغيير جغرافيا العالم لتلائم أهدافه. مثلا، يعترف في شروحاته أن الجبل حيث معقل الكفار (عبدة النار) هو من ابتداعه، «فسلسلة الجبال المذهلة ... لاتمتد إلى هذا الحد لتصل إلى شواطئ الخليج الفارسي اعتمادا على المعلومات التي يُزوّدنا بها كينيير (Kinnier) في كتابه \الإمبراطورية \الفارسية، لكنها تمتد من «حدود الإمبراطوريتين الفارسية والتركية، بمحاذاة نهر تايغرز والخليج الفارسي ثم تختفي تقريباً في المنطقة المجاورة لمدينة جمبرون» (36) وعلى أية حال، يشكل «جبل صخري، فوق بحر عمان / يبرز على نحو مرعب» جزءاً هاماً من الموضوع الذي تتناوله القصيدة»:

حلقة أخيرة منعزلة
من بين سلسلة الجبال المذهلة التي تمتد
من حافة خليج كاسبيان العريضة المكسوة بالقصب
انحداراً حيث تلتف حول شاطئ البحر الأخضر.
وحول قاعدتها، تنتصب الصخور الجرداء
مثل عمالقة عُراة، في الطوفان
كأنها تحرس الخليج الموجود على الجانب الآخر
بينما، على قمتها التي تتحدّى السماء
معبد مَهدوم، يرتفع عالياً مثل برج
وغالباً ما يضرب طائر النورس النائم
الآثار المدمرّة بأجنحته
ومن مهجعه الصخري الذي يطاول الغيوم
ينهض ليجد مسكن الإنسان هناك
في حقوله الهوائية الصامتة!

[ص. 194]

تحت هذه القمة العظيمة، تغزو «الأمواج العاصفة» الكهوف العميقة، ويصبح المكان مخيفاً لدرجة أن العربي المقدام يفكّر فيه برعبٍ تشوبه الخرافات. وهنا، نحتاج إلى أن ندرك أنه لا يُنتظر من القارئ أن يعيش تجربة الخوف تلك (بينما يُتوقع العكس في فالاك، التي يسعى الشاعر من خلالها إلى إثارة القارئ وترويعه) بل يدرك القارئ تدريجياً، كما رأينا، أنّ التحيز المخيف

الذي يُحيل البشر إلى وحوش هو في الواقع تركيبة إيديولوجية. فسكان الجبال هؤلاء هم بشر بكل ما تحمله الكلمة من معنى. وإن كانت الفقرة السابقة تكشف عن طبيعة خارقة داخل الطبيعة نفسها، فيرجع ذلك إلى الخصائص الإنسانية التي ترمز إليها تلك الملاجئ الجبلية المتعّرجة. تُجسد هذه الجبال – «كأبراج شاهقة» ترتفع فوق «وادٍ صغير، عميق، منعزل، ساحر» – طبيعة أولية تجد صدىً لها في التّعطش الجوهري إلى الاستقلال الذي يسيطر على الكفار (عبدة النار). وبالإضافة إلى ذلك، تُمثّل هذه الطبيعة فضيلة التّحدي، تماماً مثل المقاومة العنيدة ضد الغزاة التي تُقارن هنا بالمعوّقات الطبيعية. وهكذا، يُسخِّر عُرف المشهد الطبيعي القوطي لخدمة عاطفة إنسانية جماعية مثيرة للإعجاب بحق. لكنّ هذه العاطفة ليست مجرد عاطفة سياسية. ويستمر الوصف كما يلي:

لا عين يُمكنها اختراق الفراغ
يبدو كمكان يمكن أن ترتاده الغيلان
بولائمها العفنة من القبور
تأكل داخل الكهوف، لا يراها أحد.
مثل رعدٍ بعيد، ومن الأسفل
ينبثق صوت العديد من السيول المتدفّقة
عميقاً لا تراها العين و تميزها الأذن
أهي اندفاعٌ لأمواج البحر المُحتبسة
أم فيضانٌ من لهب متأجّج!
كل نَسْرٍ وكل قمة صخرية
لهذا الجبل الهائل تقف فوق نارٍ ...

[ص. 195 – ص. 106]

ويخلق التناقض بين ارتفاع القمم الجبلية وعمق الأودية الصغيرة منظراً طبيعياً ذا خصائص صارمة، يُغري القارئ ليتخيله كمسكن للغيلان. قد يبدو كذلك، لكن يتّضح أنه ليس موطناً للأشرار آكلي الجثث. هنا يرفض مور شكلاً من الاستشراق لصالح شكل آخر ذي أبعاد تاريخية: أي حقيقة أنّ (كما تقبّلها مور) هؤلاء الكفار شيّدوا معابدهم على نيران تشتعل تحت سطح الأرض:

لا تزال النّار الهائلة تحترق
عبر الصُدفة والتغيير، عبر السراء والضّراء
مثل إرادة خالقها الخالدة
عميقة، مستمرة، متوهجة، لا تنطفئ!

[ص. 196]

باختصار، يحمل المنظر الطبيعي في طيّاته، حرفياً، وحياً دينياً متناغماً مع ذاته. كما تُعبّر الميلودراما القوطية، في التحليل النهائي، عن مذهب وحدة الوجود الذي اعتقد به الكتّاب والشعراء الرومانسيون ونحن نستشعره دائماً مصاحباً لتصوير كل ما هو سام في الطبيعة في الشعر آنذاك. ويُضفي المنظر الطبيعي كذلك تعقيداً جديراً بالاعتبار إلى كل ما يمكن أن يُعد دونه مجرد شيء مألوف ذي طابع سياسي وديني.

أما المثال الثاني على استخدام المشهد الطبيعي كرمزٍ، بأسلوب أبسط ومباشرة أكثر، نجده في القصيدة المعتدلة الأخيرة من لالا روخ، «نور الحرم». مرة أخرى، نقرأ هنا عن ارتباط قيمة حقيقية (في هذه الحالة، الحُب الحقيقي) بالمشهد الطبيعي الرّعوي، كنقيض للروعة المدنية الفخمة. فتتحدى القصيدة الغنائية للفتاة العربية المبرقعة أغنية الفتاة الجورجية التي تمتدح الملذات الحسية:

«حلّق معي إلى الصحراء، حلّق معي
خيامنا العربية بدائية بالنسبة لك
لكن، آه؟ يحار القلب أيختار
خياماً مُفعمة بالحُب أم عُروشاً تخلو منه؟».

[ص. 313]

تستثير الفتاة العربية القفر عبر صور تكتسب بُعداً جديداً مثيراً، من خلال استخدام الصورة المجازية الشرقية: فإن كانت الصخور عنيفة قاسية، فهنالك أيضاً أزهار الأقاقيا، وإن كانت الرمال مقفرة، فالظبي ذو الحوافر الفضية يتصرّف كمحبوب مُتودِّد. هذا هو السياق الحقيقي للعاشق؛ سياق قائم على تبادل الحب بإخلاص. ومن ثمّ، فالمواضيع الثلاثة الرئيسة في لالا روخ، التي تُشير إليها قصيدة «الفردوس والباري» – الوطنية، والحُبّ، والدّين – يُعبَّر عنها بعمق بلغة المنظر الطبيعي الشرقي.

الاستشراق والغموض

يضيف هذا الفصل بعض التأكيد على استغلال مور للمادة الشرقية بطرق عديدة غامضة، وأخلُص الى القول إن مشاعر غامضة انتابته تجاه الإسلام ذاته، وأنّه ضَمّن هذا الغموض في الإطار العام للسّرد.

يمكن أن نسلّط الضوء على الجوانب المُبهمة في شعور مور تجاه الإسلام من خلال مقارنة شخصية الحسن؛ الحاكم المسلم المستبد في قصيدة «عبدة النار»، بالمحارب المجهول، الذي يمثل الشخصية الرئيسة في الجزء الأخير من «الفردوس والباري». الحسن، بالطبع، طاغية كما تُصوّر غالباً مثل تلك الشخصيات في المُخيّلة الغربية. ففي حكايات بايرون، وشيلى تحديدا، يُصوّر الاستبداد الشرقي المتطرّف من خلال حذف الخصائص الإنسانية من التشخيص. فعلى سبيل المثال، يُصوّر شيلى السُّلطان في ثورة الإسلام كطاغية سادي. أمّا عند مور، فعلى النقيض من بايرون وشيلى، يُعالج الاستبداد بصورة أوسع وأكثر واقعية، ويُعزى ذلك بلا شك الى أن نظرة مور تجاه الاستبداد، لكونه إيرلندياً، اكتسبت جوهراً أعمق من نظرة بايرون وشيلى، الأرستقراطيَين الإنجليزيَين الليبراليَين. ولذلك يسمح لنا مور بتخيّل حياة الحسن المنزلية بأكملها وتخيّل ترتيباتها، وعلاقته بابنته على وجه الخصوص.

والمُثير للدّهشة، أن استبداد الحسن ينبع من تعصّبه الديني. يُوصَف الحسن وجيشه مثلاً، «كجنس مُجرم»، ويجعل منهم «تديّنهم» أمة متحجّرة القلب ومخيفة. ويعدون غزوهم لإيران حرباً مقدسة، يُبرّرها القرآن ويؤمنون أنه من «خلال دماء هؤلاء الملحدين / يكون الطريق المباشر الى الجنة». وتُطوّر الفقرة التالية هذه الفكرة مع قليل من العمق، حيث يُوصف الحسن:

يتوقف ثم يركع حافي القدمين
في دماء دافئة أراقتها يداه
ليُتمتم نصاً إلهياً
محفوراً على سيفه المُضرّج بالدّماء
كلاّ، من يستطيع أن يلحظ بفتور السطر المحفور،
بأحرف مقدّسة كُتبت تلك الكلمات
يستجيب لها نصله، يبحث بفنٍ

ثم يغرسه في صدر ضحيته!

[ص. 162 – ص. 163]

تستحث هذه السطور بطريقة لافتة للنّظر البهجة الرّوحية (التي يعتبرها مور شاذة) التي تتحقق من خلال القتل المقدس. فالدّم الذي يُريقه الحسن لا يثير شفقه إلهية، بل يُعبر عن انتقام إلهي يُعلِن عنه النص المقدّس المحفور على نصل السيف، ومن ثم يبرِّر القتل ويقود «الحقيقة» حرفياً الى قلب الكفرة الملحدين. ومن المؤكد أنّ مور يُتبِع هذه الفقرة المخيفة بتعليق يُوحي أن الحسن يُشوِّه (وليس بالضرورة بدافعٍ من طبيعته المنافقة) أخلاقيات القرآن، وأن الله الحق سيعاقبه شر عقاب:

الله العادل! ماذا سيكون حكمك
عندما يقف أمامك ذلك البائس
دون حياء، حاملاً كتابك المقدّس
يُقلّب صفحاته بأيدٍ ملطّخة بالدماء
يحرّفه ينتزع من صفحاته السامية
عقيدة الشهوة والكره والجريمة؟
مثل نحل تريبيزوند
ترشف من أزهار عباد الشمس المرحة
تملأ الحدائق بابتسامتها النقيّة،
سُمّاً يُصيب الرّجال بالجنون.

[ص. 163]

نجد هنا إيحاء قوياً أن القرآن كتاب مقدس تماما مثل الإنجيل، والسطور المقتطفة (مع ما توحي به من «فرض قراءة معينة») التي تُعبّر عن سفك الدماء المشبع بالرّوح الحربية والذي يُصوَّر كإحدى فضائل «صفحات [القرآن] السامية» تعكس شذوذاً واضحاً. أما الصورة المجازية الأخيرة المُقتبسة من تورنفورت (Tournefourt)، التي تصف نحل تريبيزوند يرشف من «أزهار عباد الشمس» سُماً يُفقد الرّجال عقولهم، فليست معينة على الإطلاق. فإن كانت تلك الأزهار تُمثّل «صفحات [القرآن] السامية»، فبإمكانها أن تُغذي فساد الشرير بسهولة كما تغذي فضيلة الخير وهكذا، بالنسبة لمور، فالإسلام، كأي عقيدة أخرى، يمكن أن يكون ديناً سامياً، ومصدر إيمانٍ قاسياً أيضا. لذلك، فالجدل القائل إن المحتوى الإيرلندي للقصة الرمزية عند مور دفعه إلى هذا

الغموض هو جدلٌ غير مُقنع. ومن ثم فإن مماثلة شخصية الحسن بالملك جورج الثالث؛ المعارض للتحرّر الكاثوليكي، هي في الواقع غير دقيقة، إذا أخذنا بعين الاعتبار شخصية الملك وحالته العقلية في ذلك الوقت، فإن كان هنالك أي وجه تشابه بين الاثنين فهو تشابه عام جداً. الإسلام إذن ليس شيئاً تافهاً مقارنة بالمسيحية مما قد يجعل مور – تدفعه آراؤه – مُرغماً على تصور القتل المقدس كنفاقٍ شاذٍ، ويمكننا القول إذن إن الإسلام يُوّلد ويحتوي أمورا مبهمة خاصة به.

فإن كان الحسن يشير الى جانب واحد من الغموض، «فالمحارب المجهول» يمثل الجانب الآخر. ولا يُعدّ هذا المحارب متعصباً مُتزّمتاً مثل الحسن، لكنه مؤمن، وإن كان إيمانه ذاتياً، وهو مثل بطل بايرون، نقرأ في عينيه:

حكايات مخيفة عن أعمال شريرة
الفتاة المُغتصبة والضريح المُدنّس
قَسمٌ يُنتهك وعتبةٌ مُلطخة
بدماء الضيوف! هنالك، كله مكتوب
قائم مثل القطرات الملونة التي تتساقط
من قلم مَلَك السيئات
قبل أن تمحوها رحمة الله مرة أخرى!

[ص. 144]

أمّا تحوّل المحارب إلى فضيلة «الرحمة»، «الشفقة»، و «السلام»، و «الحُبّ»، التي تُثيرها براءة الطفل، فيمكن اعتباره مُمثّلاً لتحوّل القرآن من «كُتيِّب في طرق سفك الدماء «إلى «كتاب في الحب». ولنُدرك مدى هذا التّحول، لا بد أن نعدّ الطفل تجسيداً لأكثر المناظر الطبيعية التي تخيلها مور جمالاً ومسالمة؛ أي نسخة عن جنة عدن قبل السقوط، أو عن الفردوس المتعلّق «بأرض سوريا المغطاّة بالورود» و «لبنان القديسين» و «سموات بيرستان الصّافية» و «نحل فلسطين البريّ» (ص. 141)

.... طفل يلعب
ويغني بين الأزهار البرية
مُزهراً ومنطلقاً مثلهن ...

[ص. 143]

تلتقي «لمحة الولد غير المكفهرة والمرحة» «بلمحة المحارب الفظيعة» دون أن تترك أي أثر للفساد. وفي تلك اللحظة يُخيّم الظلام:

استمع! صوت ينادي لصلاة المساء،
بينما يغيب نور النهار ببطء،
ويرتفع الصوت في الهواء
من مآذن سوريا الألف
نهض الفتى من سرير
الأزهار، حيث يرقد رأسه
ثم فوق المرج المُعطّر
يسجد مُوجّهاً جبهته نحو الجنوب
يتلعثم، ينطق اسم الله الخالد
يخرج من فم ملاكٍ طاهر
ثم ينظر، بينما يداه وعيناه
ترتفع نحو السماء المتوهجة
مثل طفل تائه في الفردوس
يحُطّ فوق السهل المُزهر
يبحث عن موطنه مرة أخرى!
منظر السماء وذلك الطفل
مشهد يُمكن أن يخدع
حتى إبليس المتعجرف، فيتنهد
على ضياع الأمجاد والسلام!

[ص. 145]

إن الشعور الذي تُخلفه هذه السطور هو شعور إسلامي لكنه، مرة أخرى، شعور عام. ويُعدّ الطفل الساجد بين الأزهار وحده، محط اهتمام عملية يتم من خلالها التوفيق بين الجنة والأرض، والطقوس الدينية («المآذن») والعفوية («يتلعثم»)، في رؤية رومانسية تقليدية، تعكس صورة الطبيعة قبل سقوط آدم. يكتسب الإسلام عند مور جوهره من صورة الشرق الأدنى كفردوس رعوي؛ أي الجانب الأصلي من عدن، أكثر من اعتماده على القرآن. يُمثل النّقاء، وهو فضيلة عامة

وليس عقيدة أخلاقية، الفكرة الرئيسية هنا. ويُعبّر عن هذه الفكرة من خلال الفكرة المعيارية المتكررة في مفهوم الاستشراق، التي تتمثل في صورة الغسق الشرقي، أي كيف يرى المسلم انحسار النهار، وهذه صورة مألوفة في فن الرسم كما هي في الأدب. فعلى سبيل المثال، نشهد في شعلبة دمج ساوذي لتمثيل بروس الجميل للطقوس التي يقوم بها المسلم عندما يؤدي صلاة المغرب. أما في لالا روخ، فيستطرد مور ليعكس بدقه متناهية تفاصيل الورع الإسلامي (النداء الى الصلاة من المآذن، والسجود حيث تلامس الجبهه «المرج المعطّر»، متّجهة نحو الجنوب – أي نحو مكة). إن استشراق مور أكثر دقة مما هو عند ساوذي أو لاندور أو حتى بايرون، لكنها جميعاً تستمد حيويتها من التقاليد والأعراف نفسها.

إن سبب استحسان مور وغيره من الشعراء الرومانسيين للإسلام ديناً، يرجع إلى عالميته وتأكيده وحدة الوجود. يبكي «المحارب المجهول» ضياع البراءة، ثم سرعان ما تُغسل دمعته «الدافئة الحليمة» التي تتدفّق على خدّيه عند الغروب بنورٍ أكثر جمالاً من أي نور «ينبثق من الشمس أو النجوم»، هي الدمعة ذاتها التي تُمكّن الباري من دخول الفردوس. ثم تُقارن الباري هذه الدمعة بالنقطة (Nukta)، «النقطة المُعجِزة التي تسقط في مصر تحديدًا في يوم القدّيس جون، في حزيران، والتي يُعتقد أن لها القدرة على إيقاف انتشار الطاعون». (37)

«... ألا يذرف الإنسان العاصي
دمعة التوبة الثمينة؟
بالرغم من الأوبئة البغيضة
قطرة واحدة من السماء تُبدّدها كلها!».

[ص. 146]

إن التشديد على النّدم والتوبة هو من صلب العقيدة إسلامية، لكنّ مبدأ الخلاص المرتبط بها، أو استرجاع التقوى والطهارة الطبيعيتين، هو بالأساس مذهب رومانسي.

وعلى الرغم من أن مور يُميّز في الظاهر بين الإيمان الإسلامي أو المقدس، والخرافات الشاذة، تبقى الحقيقة أن تصوير الجانب الايجابي لا يُعوّض بالكامل أو يوازن الجانب السلبي، مما يدفعنا إلى القول إن شعوره تجاه إيديولوجية الشرق يبقى غامضاً. أما الصور المُبهجة العامة أو الخاصة التي لاحظناها عبر هذا الفصل، فتقع أسيرة غموض أكثر عمومية، الذي بدوره يُعاد تصنيعه داخل أسلوب أساسي يحتفي به مور، وأثبت عند نشر العمل أول مرة، أنه جدلي: كالإطار السردي النثري الذي اختاره مور للقصائد الأربعة والذي يمنح عنوانه – لالا روخ – للعمل ككل.

لقد ألهمت ألف ليلة وليلة، بلا شك، مور فابتكر إطاراً عاماً للتفسير والتعليق على سرده الشعري. وهنا يلعب الغناء أو السرد الفعلي للقصص دوراً فعّالاً في تطوير الأحداث. تُخبرنا الأحداث عن رحلة لالا روخ، أميرة هنديّة وابنة أرونغزيب (Arungzebe)، من دلهي إلى كشمير حيث ستُزفّ إلى ملك بخاري، ابن عبدالله، في زواج رُتّب بين العائلتين. ويصبح سرد هذه الرحلة التي تنتهي بالزّواج، وتوصف مرحلة تلو الأخرى، عبر مناظر طبيعية متنوعة، أكثر إثارة من خلال إعادة سردها من قبل الشاعر الشاب الأنيق فيرامورز (Feramorz)، ومن خلال نقد حاجبها الأكثر غروراً؛ فضل الدين (Fadladeen)، الذي يتباهى بحكمه ومعرفته الأدبيين.

في مرحلة أولية، يُوجَد الإطار السردي لتحفيز سرد الحكايات. لذلك تُحكى حكاية «النبي المقنع» للترفيه عن الأميرة التي تشعر بالملل، وكذلك الحال مع «الفردوس والباري»، على الرغم من أن السرد يتصف «بنبرة متواضعة سلسة». ويُحفّز السرد في «عبدة النار» من خلال حكاية البرج حيث يُوجد معبد النار المحطّم، الذي تجتازه الشخصيات في الرحلة وفي «نور الحرم» من خلال حقيقة أن ذلك البرج يخص السلطانة نورماهال؛ سلطانة الحدائق الملكية، التي يصل إليها الرحالة في رحلتهم. إن الهدف الحقيقي من الإطار السردي هو تسجيل استجابتين متناقضتين تجاه شعر كلٍّ من فيرامورز ومور.

وأول هذه الاستجابات نتلقاها من الزعيم ناظر فضل الدين، الذي يتلخص دوره في إفساد الحالة النفسية التي تخلقها الصفة الغنائية الرقيقة في الشعر الشرقي، وفي تبديد ادعاءاتها وإثباتاتها التاريخية. بالتأكيد، لا تُثير قصيدة «النبي المقنع إعجابه» وبالمقابل يعطينا فضل الدين ملخصاً هزلياً يُقلّل من شأن القصيدة (ص. 117):

إن الشخصيات الأساسية في القصة، إن فهمها الشاعر بشكل صائب، هي نماذج بشعة لسيّد نَبيل يُغطي وجهه بقناع، وسيدة شابة تفقد عقلها تارة وتتحكم به تارة أخرى، بما يتناسب مع رغبة الشاعر في أن يكون منطقياً أو عكس ذلك، وشاب آخر يقطن أحد تلك الأكواخ في بخارى، يتّخذ من السيد النبيل المذكور آنفا، رمزاً للألوهية. ماذا يُتوقّع من هذه المادة الأدبية؟ يتساءل القارئ. وبعد أن تتحدّى تلك الشخصيات بعضها بعضاً في خطابات طويلة تافهة تتكون من آلاف السطور التي لا يُمكن هضمها مثل بندق بردى، يقفز صديقنا المقنع في حوضٍ من ماء الفضة، وتموت الفتاة كذلك بينما تُلقي خطاباً يبدو مثالياً لكن، في الواقع، لا يُميزه شيء سوى كونه آخر ما تنطق به. يُعمّر الشاب طويلاً، ويعيش على أمل أن يلتقي شبح محبوبته، أملٌ يستحق الثّناء، يتمكن من تحقيقه في نهاية الأمر ثم يختفي ...

يُبهجنا هذا النوع من الكتابة لمهارته في محاكاة نقدٍ متحذلق يخلو من الموهبة، لكن تحوي الفقرة السابقة على أكثر من ذلك. فعلى سبيل المثال، نستجيب نحن القراء لشرعية الكتابة وليس لسخافتها، فهي تُمثل ردّ فعل محتمل لحدة فيراموِرز المتواصلة، وتمنح القارئ راحة كوميدية هو بأمسّ الحاجة إليها. ويترك هجوم فضل الدين على طريقة نظم الشعر (أي هجومه على سلاسة الوزن الشعري التي اشتهر بها مور) تأثيراً أكثر قساوة: يرى فضل الدين أن «النظم الشعري عند مور يُعيبه ثقل الحركة وكأنما اتخذ من مشية الجمل العربي المنهك نموذجاً» (ص. 118). لا حاجة للقول أن فضل الدين مخطئ ببساطة، وإن كانت صفة «منهك»، مألوفة عند مور، الذي يعترف أن إلهامه فَتَر بينما كان يكتب لالا روخ.

يتّخذ انتقاد فضل الدين للقصائد الثلاث الأولى الاتجاه نفسه، إلاّ أنّ انتقاده يكون أقل وطأة لقصيدة «الفردوس والباري» حيث يتساءل: «هل هذا شعر! هذه الصناعة المهلهلة التي أنتجها العقل ... إن الوزن الشعري اللّين والسهل الذي كُتبت به القصيدة لابُدّ أن يُرفض ... كأحد الأسباب الرئيسة وراء النّمو الخطير للشعر في وقتنا هذا» (ص.149). ومرة أخرى، وعلى الرّغم من تفاهة هذا القول الواضحة، تُزوّدنا السطور السابقة بإذن للإفصاح عن وجهة نظر بديلة. أما «نور الحرم» فيُصنفها «كحلم سريع» يمكن أن يعبّر بسهولة عن حالات نفسية معينة عند القارئ. أما توبيخه لقصيدة «عبدة النار»، على أي حال، فلن نقول عنه الكثير، لأن مور في هذه القصيدة ملتزم بجدّية نحو الموضوع السياسي أكثر من غيره (تكمن المفارقة هنا في أن فرانسس جيفري (Francis Jeffrey) الذي يُمثله فضل الدين - أو بالأحرى يُرعبه كما يبدو - لا يشجب بل يمتدح الروح السياسية للقصيدة في المراجعة النقدية التي أشرنا إليها سابقاً). أمّا فضل الدين فيتبنّى موقف المراقب السياسي (وإذا استخدمنا اللغة المجازية الرمزية السياسية، يتخذ فضل الدين موقف المسؤول «الإنجليزي» صاحب السلطة المقتنع أن أي فكرة سياسية تنتج في إيرلندا هي شيء مقيت يستحق أن يُسحق). أمّا مكيدته التي تبدأ بشكوى فيراموِرز إلى زوج لالا روج المستقبلي في نهاية الرحلة، فتُحبَط، بالطبع عند اكتشاف الهوية الحقيقية لشاعر لالا روخ المجهول، وعندها يتحول فضل الدين إلى ضحية للعدالة الهزلية وحتى السخيفة. لكن على الرغم من أنه لا يحفظ ماء وجهه، تظل الفظاظة الهزلية التي يقدّمها مفعمة بالحيوية وتُجسّد منظوراً جديداً مُنعشاً.

على أية حال، نجد هنا ناقدَين، وليس واحداً، في هذا الإطار السردي، ومن ثم «قراءتين» للقصيدة. الناقد الثاني «بالطبع»، هو لالا روخ نفسها. أمّا نقدها فهو انتقاد للمشاعر، واستجابتها دافئة حنونة وعفوية، فالشعر الذي تستمع إليه تعبير صادق عن مشاعر الشاعر. بمعنى آخر، تمثل لالا روخ الناقد الرومانسي، النقيض للناقد الأوغستيني العقيم الذي يدعي المعرفة، ويُعلن حكمها

الأدبي عن مضمونه بأكثر الطرق قدرة على التعبير. تقع لالا روخ في غرام الشعر والشاعر. لا تُبدي لالا روخ في بادئ الأمر أي اهتمام لفيراموزر، كونها نشأت في مجتمع يعد فيه الشاعر جزءاً من الحياة المنزلية، عندما يدخل إلى بهو قصر والدها إلى أن ترى جماله الذي يُشبه جمال الإله كرشنا، والأهم من ذلك يتأجل إلى أن تسمع شِعره. «والآن، للمرة الأولى، تشعر بطيف من الحزن الذي يُصيب قلوب الفتيات الشابات، طيف عذب شفاف مثل ذلك الذي يتركه نَفَسها على مرآة ما» (ص. 78) تشعر لالا روخ هذا الشعور بعد أن ترى فتاة على ضفة النهر، تُرسل مصابيح تطفو وتتحرّك مع التيار، تبدو وكأنما ترمز إلى زوال الإنسانية. ويُصبح شعورها بالعالم آنذاك شعريّاً وذلك بسبب وقوعها في غرام شاعر. ويعكس دفاعها عن فيراموزر ضد نقد فضل الدين اللاّذع، الشعور المؤكد نفسه: «باختصار»، تقول لالا روخ، «كم هو قاسٍ أن ندرك أن الشاعر لا يمكنه التجول بحرية في عالمه الساحر، دون أن يصحبه ناقدٌ، مثل شيخ البحر، يعتلي ظهره للأبد!» (ص. 121). ولا يُبدِّد نقدها سوى نقد آخر. فبعد أن تستمع إلى «الفردوس والباري»، تجد نفسها يائسة من شدة الهيام، فتَخلُص إلى أنها ترغب بقطع علاقتها بالشاعر. إلاّ أن الظروف تتآمر ضدّها فتجد نفسها تستمع إلى «عبدة النار»، التي تحكي القصة المأساوية لانفصال حبيبين، مما يجسد مشاعرها نفسها، فكلما اقتربت من كشمير تبتعد للأبد عن كل آمال السعادة. «اقترب الوقت الذي سيفصلها عنه فلن تراه بعد الآن – أو تراه بعيون، تنتمي كل نظرة من نظراتها لشخص آخر، وكانت هذه اللحظات الأخيرة ثمينة وحزينة، مما جعل قلبها يتشبث بها كما يتشبث بالحياة» (ص. 274). تكرِّر هذه المشاعر، على مستوى أكثر تلقائية، المعاناة البطولية للحكاية التي سمعتها للتّو. وأخيراً، تستمع لالا روخ لقصيدة «نور الحرم» التي تُعرّف وتدافع عن الحب الحقيقي ضد الحب الحسي الشهواني، وتعِد بشكل مبهم، بأشياء أفضل من خلال حكاية تصالح حبيبين. وهكذا يُوفّى الوعد، كما يُخمّن القارئ، حيث نكتشف أن فيراموزر هو زوج لالا روخ المُختار، الذي ينتظرها عند عرش بخارى.

يمكننا أن نرى في هذه الخاتمة تبريراً كاملاً لنوع النقد – ومفهوم الشعر – الذي تمثّله لالا روخ، وبالطريقة نفسها، نرى فيها تبريراً للاستشراق المثالي الذي تصادق عليه القصائد السردية الأربعة، كل بطريقتها. لكن، إن كان هذا كل ما تعنيه لالا روخ لمور، فالقصيدة إذن مجرد عمل تقليدي، ضيق الأفق وغير بارع. إلاّ أن القصيدة تتحسن من خلال حقيقة أنه لا يتم إسكات الصوت الناقد الفظ، وأن الإسلام الذي يظل يهدد أو يتحيز ضد العنصرية المسيحية، لا يتم سحقه بل يستمر كمصدر لمقاومة النزعة العاطفية التقليدية، ويستحسن في الوقت ذاته وفي الخفاء، الواقعية الرومانسية. بكلمة واحدة يمكننا القول إن الغموض أنقذ لالا روخ.

الفصل الرابع

‘حكايات تركية’ لبايرون، والاستشراق الواقعي

إذا ما وضعنا عبقرية بايرون جانبا، فإننا نجد سمة أساسية تُميزه عن غيره من الشعراء الرومانسيين، الذين كتبوا شعراً سردياً، والذين تمت دراستهم عبر صفحات هذا الكتاب. ونُلخص هذه السمة بقولنا إن بايرون حظي بتجربة مباشرة في الشرق. إن تجربة بايرون في ألبانيا واليونان وتركيا – حيث تُمثل تلك البلاد أقصى ما وصل إليه في "جولته العظيمة" (التي بدأها في الثاني من تموز عام 1804 وانتهت في الرابع عشر من تموز عام 1811) – لا يمكن عدّها تجربة مبالغاً فيها، إذ ساهمت في تشكيل نظرته العامة نحو الشرق، وأثرت كذلك على ما يُعرف "بحكايات تركية" التي كُتب الجزء الأعظم منها خلال الرحلة نفسها، والتي سيُشكّل الحديث عنها بالإضافة إلى أجزاء معينة في الجزء الثاني من "رحلة الشاب هارولد"، اللُحمة الرئيسة لهذا الفصل. وتشمل "حكايات تركية"، الحكايات التالية: الكافر (أيار 1813)، وعروس أبيدوس (كانون أول 1813)، والقرصان (شباط 1814)، ولارا (آب 1814)، بالرغم من أنّ أحداثها لا تقع في الشرق، إلاّ أنها ضُمّت إلى بقية الحكايات لارتباطها بحكاية القرصان وحصار كورنث (كانون الثاني 1816).

على أية حال، فمن الخطأ أن نفترض أن بايرون هرب من تأثير الاستشراق الأدبي، وأنه ذهب إلى أثينا والقسطنطينية بعقلية تخلو من مفاهيم ومشاعر مسبقة نحو الحياة الإسلامية. فعندما كان فتىً صغيراً، استفاد بايرون من التعليم الكلاسيكي الذي ترك أثرا عميقا على نظرته نحو اليونان. وفي الوقت نفسه كان بايرون يقرأ الأدب الشرقي، ويعترف بهذه الحقيقة. ويستشهد إسحق ديزرائيلي (Isaac Disraeli) بكلمات بايرون بهذا الصدد، حيث يقول الأخير:

> قَرأتُ نولز (Knolles) – وكانتيمير (Cantemir) – ودي توت (De Tott) – والليدي م.و. مونتاغيو (M.W. Montagu) – وترجمة هوكنز (Hawkins) لتاريخ الأتراك الذي كتبه ميغنوتس (Mignots) – وألف ليلة وليلة – وكُل ما وقع تحت يدي من أدب الرّحالة وما كُتب عن الشرق وتاريخه. هذا بالإضافة إلى رايكوت (Rycaut)، وعندما كُنت في العاشرة من عمري أظن أنني بدأت قراءة ألف ليلة وليلة(1).

وإن كان بايرون قد بالغ في درجة وعيه كفتىً آنذاك، إلاّ أنه لا يُمكننا أن نشك في مدى

قراءاته وعمقها. ونُضيف إلى هذا الدّليل، مدخلاً من مُذكرة اقتبسها مور وينسبها إلى عام 1807:

> لقد قرأت نولز (Knolles)، والسير بول رايكوت (Sir Paul Rycaut)، والأمير كانتيمير (Prince Cantemir). بالإضافة إلى الكثير من الأدب الحديث الذي لا يُعرف من كتبه. وأعلم كل جزئية في التاريخ العثماني من تانغرالوبي (Tangralopi) وحتى عثمان الأول في ما بعد، إلى معاهدة باساروتز (Passarwitz) للسلام في عام 1718 – ومعركة كوتزكا (Cutzka battle) في عام 1739، والمعاهدة الموقعة في عام 1750 بين الرّوس والأتراك (2) .

ولقد درس العديد من الباحثين بشكل مُتكرر قراءات بايرون عن الشرق، ومن هؤلاء الباحثين نجد س.س شو (S. C. Chew) ، و س. براون (W. C. Brown)، و هـ.س. س. وينير (H. S. C. Wiener) (3). ولا بُدّ أن نُضيف إلى هؤلاء بيرنارد بلاكستون (Bernrad Blackstone) لدراسته الرائعة المُعنونة: «بايرون والإسلام: إيروس، التوأم الثالث»(4).

ويُذكّرنا بلاكستون أن الشعر الفارسي المُترجم كان متوفّراً لبايرون وتحديداً عدد من الترجمات التي قام بها حافظ (Hafiz) قبل عام 1807، وكذلك كتاب نماذج من الشعر الفارسي (1805) لستيفن ويستون (Stephen Weston) التي كانت معروفة على نطاق واسع. على أية حال، فمن الصعب أن نُصدّق أن بايرون تمكن من قراءة الدولة الحالية للإمبراطورية العثمانية (1668) لبول رايكوت، قبل أن يبلغ العاشرة، على الرغم من أن رايكوت كان أقرب إلى ما يعرف بالكاتب الحِسيّ، الذي أضاف إلى ملاحظاته الدقيقة عن المجتمع التركي وسياسته، وصفاً دخيلاً عن الجنس والعنف. ويقدّم لنا بلاكستون حالة مفصّلة ومُتكلّفة نوعا ما، لكن لا يصعب تصديقها، لتأثير كتاب ستيفن ويستون المعروف: أقوال مأثورة أخلاقية بالعربية وتعليق شعري بالفارسية، مترجمة من النسخ الأصلية مع نماذج من الشعر الفارسي (1805)، الذي يُزعم أن بايرون قرأه عند وصوله لترينتي وربما بناءً على نصيحة إ. د. كلارك (E. D. Clarke)، (مُستشرق من كامبردج ومؤلف الأجزاء الستة من كتاب رحلات شرقية، الذي نشر في الفترة الواقعة ما بين (1810-1823)، ويُزعم كذلك أن هذا الكتاب قد فتح عيني بايرون على فضائل الحُب «الوثني». وبشكل عام، فإن التأثير الذي خلّفته ترجمة جورج سيل للقرآن (1734) على «حكايات تركية» – التي يقول عنها مور «إنها احتوت أكثر صور الشعر سُموّاً»(5) – معروف جدا لدى القُراء تماما مثل تأثير السير ويليام جونز الذي بات معروفاً الآن، وتأثير كتاب مراجع

شرقية لديربوليه، وكذلك التاريخ العام للأتراك لنول وفاذك لبيكفورد (شروحات هينلي على وجه الخصوص) ومقدّمة جوناثان سكوت المفصّلة لكتاب ألف ليلة وليلة.

لا أعتقد أن هنالك هدفاً يُرجى من مناقشة مدى امتنان بايرون للرّحالة في الشرق الأدنى، وهو موضوع عولج بالتفصيل في السابق، لكن يمكننا أن نتوقف برهة للنظر في علاقة بايرون بالليدي ماري وورتلي مونتاغيو التي أثرت - بالتأكيد - في فهم بايرون للشرق الأدنى. وفي رسالة كتبها بايرون لوالدته في الثامن والعشرين من تموز من عام 1810 عندما كان في القسطنطينية، قام بتعنيف الليدي ماري بلغة عامة حيث يقول: «بالمناسبة، لقد كذبت صاحبة النبل والعصمة، لكن ليس بقدر كَذِبِ أي امرأة أخرى، لو كانت في الموقف نفسه»(6). ثم يقوم في ما بعد بتوبيخها (حيث أخطأت سهواً عندما قارنت كنيسة القديس بولس بالجامع الجديد وليس بكنيسة القديسة صوفيا) فيقول: «أما بالنسبة للقسطنطينية، فنجد الكثير من الوصف الصحيح في رحلات عدّة، إلا أنه من الغريب أن الليدي ماري ناقضت نفسها عندما قالت: «تعكس كنيسة القديس بولس كنيسة القديسة صوفيا»(7) فهنا مثالٌ واضح وإن كان مُضلّلاً، على رغبة بايرون الشديدة في تصحيح سوء الفهم المتعلق بالشرق.

وإذا ما قارنّا الكلمة بواقع الأمر، فإن رغبة بايرون تلك تفترض مسبقاً أنه استوعب الأدب الذي ينتقده. وعلى أية حال، يبدو أنه اكتسب هذه الرغبة في رفض المعلومات المغلوطة والتّعصب من جانب الليدي ماري نفسها. فرسائلها الرائعة المشهورة من تركيا، تُعبّر عن نزعة قوية نحو تصحيح الخطأ وتقديم الجانب الإيجابي من الحياة التركية وثقافتها ودينها. وتُعبّر كذلك باستمرار عن ازدرائها لمن سبقها من الرّحالة الذين افتقروا للموضوعية والحياديّة، ورضوا عن أنفسهم حينما اعتقدوا أنهم «مؤهلون لتقديم وصف دقيق لعادات، وسياسات واهتمامات الشعوب التي تقطن الأراضي التي مرّ عبرها الرحالة. بينما في الواقع، يحتاج المرء إلى أن يجتهد في البحث وأن يُراقب عن كثب، كمتطلّب لاكتساب درجة متواضعة من المعرفة بأحوال بلد أجنبي، خاصة هنا في تركيا، التي يتصّف شعبها بالتكتم والتّحفظ»(8).

لقد مكّنها هذا الاهتمام المُنفتح على ثقافات أخرى غير ثقافتها، من الإسهام بلا شك في أعمال بايرون الذي يُعبّر عن إعجابه بها، كما نرى من مدحه لها، لانفتاحها الجريء، وشبه الرومانسي، وهو أمرٌ امتدحته هي نفسها عند الآخرين. فعلى سبيل المثال، عندما تقابل الليدي ماري، فاطمة «الجميلة» تُعجب بفضول الأخيرة واهتمامها «بعادات الشعوب الأخرى وعدم تحيزها تجاه ثقافتها، وهو أمر غير مألوف عند ضيّقي الأُفق»(9).

تتميز الليدي ماري عن بايرون بمعرفتها لبعض المعلومات عن الحياة التركية، التي لم تتوافر لبايرون بشكل مباشر. فمن بين جميع الكُتّاب الذين كتبوا عن الحياة التركية، كانت الليدي ماري الوحيدة التي حظيت باتصال مباشر بالنساء (الحريم) التركيات مما زوّدها، بالطبع، بمعلومات غنية عن المرأة المسلمة. لذلك احتلّ موضوع هؤلاء النساء الجزء الأكبر من رسائلها المبعوثة إلى الوطن. ولقد اختلفت أهدافها عن أهداف هؤلاء الرّحالة، إذ كانت أهدافها الصدق والدّقة والحقيقة. أما شعارها الذي تُعبِّر عنه في هذه الرسائل: «لا أستحسن أمراً أكثر من الحقيقة» (10)، فلقد أُعجِب به الشاعر الشاب، إذ تعكس رسائله التي بعث بها إلى اليونان وتركيا، بلا شك، تحمسه للحقيقة نفسها التي يُطلق عليها لقب «الزي الخارجي»(Costume). وتعود الليدي ماري للحديث عن موضوع الصدق والدقة عند الرّحالة فتقول:

«يُزودنا هؤلاء الرّحالة بوصف لنساء لم يرونهن قط ويتحدّثون بحكمة عن عبقرية رجال لم يحظوا بصحبتهم مطلقاً. وغالباً ما يصفون مساجد، لم يجرؤوا حتى على النظر إليها. يتميّز الأتراك بالكبرياء ولذلك يرفضون التّحدّث إلى شخص غريب إلاّ إذا تأكدوا أنه شخص ذو شأن في بلده، وأتحدث هنا عن رجالٍ مُهمّين ومتميزين، وبالتالي يُمكننا أن نتخيّل نوع الأفكار التي يمكن أن يتحدّث عنها الأشخاص العاديون عند وصف الطبيعة العامة لهذا الشعب(11).

لقد سعت الليدي ماري، على وجه الخصوص، إلى نقض الفكرة القائلة أن النساء المسلمات كُنّ مستعبدات من قِبل الرّجال في الشرق المسلم، أكثر من النساء في الغرب المسيحي. يبدو أن الليدي ماري قد حصرت زياراتها لسيّدات وزوجات الشخصيات الرسمية الرّفيعة المستوى. تمتع هؤلاء النساء في الواقع بحرية أكبر من النساء الإنجليزيات اللواتي ينتمين إلى طبقة الليدي ماري نفسها. وتنقل لنا الأخيرة حديثاً أجرته مع علي بيك (Ali Bey)، وهو عالمٌ تركي، فتقول بظُرف يتحوّل إلى تهكم وسُخرية: «لقد اختلفتُ معه مراراً حول تباين العادات والتقاليد وعلى الأخص حول القيود المفروضة على المرأة في مجتمعه. ولقد أكّد علي بيك أن تلك القيود لا يعيبها شيء مطلقاً، بل تتميّز بخاصية تمنع افتضاح أمر المرأة التي تخون زوجها»(12).

وأهم ما يُميز استجابة الليدي ماري للنساء الشرقيات، تحررّ الأولى من الاحتشام المُتكلّف والنّفاق التقليديين. فعلى سبيل المثال، يُعَدّ وصفها لزيارتها لفاطمة؛ السيدة المضيفة، استنكاراً ضمنياً لضيق الأفق والبيوريتانية الإنجليزية التي من الممكن أن تحظى باستحسان بايرون. ويبدو أننا بحاجة لاقتباس متواصل لنتذوق الأثر الكامل لاستقلالها العاطفي:

استقبلني عند الباب اثنان من الزّنوج المخصيين قاداني عبر بهو طويل، على جانبيه تقف

فتيات شابات جميلات لهن ضفائر تتدلى حتى أقدامهن، يرتدين جميعهن ملابس لونها أحمر فاتح مُزينة باللون الفضي. وكم أسِفتُ أن الحشمة منعتني من التّوقف أو النّظر عن كثب إلى هؤلاء الفتيات. إلاّ أن هذه الفكرة تلاشت عند دخولي حجرة فسيحة أو بالأحرى سرادقاً كبيراً، بُني في الجوار، ذا نوافذ لها أُطُر ذهبية تبرز معظمها بوضوح. وتمنح الأشجار المزروعة بجوارها ظلاً لطيفاً يحجب أشعة الشمس المزعجة، كما نجد الياسمين، وشجيرات تُعرف بصريمة الجَدْي ... تنمو حول نافورة رخامية حيث يتدفّق الماء العذب في أسفل الحجرة ... ينتشر عشرون من الفتيات العذارى حول الأريكة، ولقد ذكّرني المشهد بالحوريات في القصص القديمة. لم أعتقد يوماً أن الطبيعة يمكنها أن تزودنا بمنظر بهذا الجمال. ثم أشارت فاطمة إلى الفتيات ليرقصن ويُغنّين ... مشهد فنّي جميل، يُثير أفكاراً معينة، غنيّ بألحان رقيقة. أماّ حركة الفتيات فتتميز بالخِفّة تُصاحبها وقفات عدة حيث تُغمض الفتيات عيونهن، ثم ينحنين إلى الوراء ثم يعتدلن بطريقة فنية، تُثير وتُغري أكثر النساء حشمة وبرودة على وجه الأرض، حين تنظر إليهن، فتفكر في أمور لا تجرؤ على النُّطق بها(13).

بلا شك، انجذب بايرون بقوة لهذا المزيج من الغرابة والمتعة الغامضة والساذجة في آنٍ واحد، وانعدام الحشمة التي تعكس رغبة في زعزعة كل ما هو تقليدي، وواقعي، ومحاولة لنسف التّظاهر بالمثالية. ومن المحتمل أن يجد بايرون في فاطمة، شخصية تنطق بالحقيقة، ومن ثم قد يرغب في تتبّع تلك الحقيقة ولو جزئياً، لأن الحقيقة مهمة، مهما كانت، لكن بشكل خاص، لأن حقيقة الشرق هي تحديداً ما سعت الأخلاقيات الإنجليزية إلى تجاهلها أو تشويشها. والأهم من ذلك، شَعَر بايرون، مثل الليدي ماري، بالإهانة من شعور الشخص الإنجليزي بالرّضا التام عن ذاته، مما دفع الإنجليز إلى اعتبار لندن مركزاً بأسره. والآن نحتاج إلى أن نمعن النظر في مثالين فقط، يشيران بشكل أكبر إلى كون المسيحية ديناً خاطئاً، مع تأكيدهما أن الإسلام دين مُصيب، مما يُوحي بسموّ الإسلام على باقي الديانات. وأول هذه الأمثلة نجده في إحدى الشروحات لقصيدة «الكافر» حيث تُشير القصيدة إلى «العقيدة» الإسلامية المزعومة التي تتعلّق بانعدام الرّوح عند النساء:

آه! من يستطيع أن يقرأ نظرات ليلى الشابة
ويظل مؤمنا بتلك العقيدة
القائلة إن النساء مجرّد تراب
دُمية لا روح لها تعبث بها شهوة المستبد؟

[السطور 487-490](14)

تُوحي السطور السابقة أن روح ليلى «تُشعّ» بسلاسة من نظراتها، مما ينفي نظرية كون المرأة بلا روح. وعلى أية حال، يقول بايرون في شروحاته أن هذه الفكرة «خطأ شائع: فالقرآن يخصص الدرجة الثالثة من الفردوس، على الأقل، للنساء الصالحات، إلاّ أن عددا كبيرا من المسلمين يؤولون القرآن بطريقتهم ويستثنون نصفهم الآخر من الجنة»(15). وبالتأكيد وجد بايرون في «الخطاب التمهيدي» الذي كتبه سيل كمقدمة لترجمته للقرآن الملاحظة التالية: «يحتوي القرآن على فقرات عديدة لا تؤكد فقط معاقبة النساء على معاصيهن في الحياة الآخرة، بل على مكافأتهن على أعمالهن الخيِّرة ... وفي هذه الحالة لا يُميز الله بين الجنسين»(16). وندعم هذه الفكرة باقتباس الآيات التالية من القرآن الكريم: ﴿ وَعَدَ اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ ﴾ (التوبة، 72) (17) . ويشير بايرون لاحقا إلى هذه النظرة التي يؤكدها القرآن عند حديثه عن خلود روح النساء. ويقول واصفاً زليخة في عروس أبيدوس:

غالباً ما وصف قرآنها بدقّة،

وغالباً في أحلام اليقظة الشابة

حلمت بماهية الفردوس

حيث تصعد أرواح النساء

إلى مكان لم يرغب نبيّها بالكشف عنه.

[الفصل الثاني، السطور 103-107]

تعتمد هذه الفقرة على مصادر إسلامية شائعة وعلى تعليقات غربية تُفسر عدم رغبة النبي محمد في أن يَعِد النساء بما وعد به رجالهن كوسيلة لتجنّب إثارة غيرتهم. وعلى الرغم من أنه لا يتم إنكار وجود روح المرأة، إلاّ أنه لا يتم تحديد وجهتها بدقة. لكن الجانب الذي لابّد أن نلاحظه هنا هو مدى قوة التزام بايرون تجاه دقة المعلومات الإسلامية، وعدائيته الواضحة تجاه انعدام هذه الدقة في المراجع الإنجليزية، لدرجة أنه عندما يُحقق شعره التأثير الدّرامي المشروع، يشعر بالحاجة إلى توضيح أن هذا التأثير مبنيّ على فكرة مغلوطة.

أما المثال الثاني فهو مجرد تذكير بمبادئ بايرون الصّريحة في هذا الشأن. ونجده في مراسلاته إلى ناشره جون مُراي (John Murray)، الذي يطلب منه بايرون بشكل مستمر أن يتأكد من الحقائق. فيكتب إلى مُراي قائلاً: "ابحث في الموسوعة تحت كلمة مكة، لتتحقق إن كان النبي محمد قد دُفِن هناك أو في المدينة»(18). ثم يكتب قائلاً: «هل تحققت من الموسوعة؟

هل يوجد الضّريح المقدس في المدينة أم في مكة؟ لا تدفعني إلى الهرطقة بسبب إهمالك – لا يوجد لدي مرجع أستخدمه، وإلاّ لكنت وفّرت عليك المتاعب. سأشعر بالحرج مثل مسلم صالح إذا التّبست عليّ هذه النقطة» (19). ويضيق بايرون ذرعاً بتعصّب مُراي. ففي إحدى المّرات، عندما شكّك مُراي بوجود صلة بين الإسلام والإنجيل، طلب منه بايرون أن يرجع إلى مصادر موثوقة مثل جونز وديربوليه وهينلي الذين اقتبسهم بايرون في شروحاته لفاذك(20). ويُكرّر بايرون تحذيره لناشره في رسالة أخرى فيقول:

أُرسل لك ملحوظة بشأن الجهلة، ولكنني أتساءل إن كنتَ أنت من بينهم – أنا لا أكترث البتة بشعري – ولكنني أهتم بالحقيقة («الزي الخارجي») وصحة معلوماتي بالذّات فيما يتعلّق بهذه النّقاط (التي يُدلّل عليها موضوع الجنازة)، وسأُدافع عنهما بضراوة(21).

سنجد مبّررا في ما بعد للعودة للحديث عن فكرة «الزي الخارجي» تلك. لكن في الوقت الحاضر، نعرف ما يكفي لندرك أنّ الحقيقة المشتقة من القراءة، والحقيقة المشتقة من التجربة هما مقياسان لا يمكن عدهما كلاً على حدة كأمرين منفصلين، لأن نموذج الدّقة المثالية واحترام الثقافات الأجنبية، تعلّمه بايرون من قراءاته وليس من رسائل الليدي ماري وورتلي مونتاغيو.

رحلة بايرون

إذا أخذنا بعين الاعتبار جهلنا بما فعله بايرون حقاً خلال جولته في اليونان وتركيا وبالذات بعد عودة رفيقه هوبهاوس (Hobhouse) إلى إنجلترا، يسهل علينا تقدير إلى أي مدى ساهمت التّجارب والمغامرات الفعلية بتزويد مادة «للحكايات التركية». من الواضح أن الكافر اعتمدت على حادثة ربما ارتبط بها بايرون شخصيا أكثر مما يوحي الوصف المُنمّق للورد سليغو (Sligo) (أحد أصدقاء بايرون من كامبردج). اكتشف اللورد سليغو الذي وصل إلى أثينا في غياب بايرون، أنّ الأخير أنقذ امرأة من الإعدام (يُفترض أن يتم إعدامها لارتكابها الزّنى، بوضعها في كيس وإغراقها). ولقد تعرّف بايرون، بقليل من الإحراج، على تقرير صديقه، في رسالة أرسلها للبروفسور إ. د. كلارك (E. D. Clarke) حيث يقول: "إنّ وصف الأثينيين لمغامرتنا (وهي مغامرة شخصية) والذي في بادئ الأمر أوحى إليّ بقصة الكافر... ليس بعيداً جداً عن الحقيقة"(22). من المحتمل كذلك، أن تجربة شخصية أخرى عاشها بايرون في الشرق أوحت إليه بموضوع عروس أبيدوس، فيكتب إلى جون غالت (John Galt) قائلا: لديّ في مُخيلتي شخصية واقعية سأبني عليها شخصية «زليخة» (23). والأهم من ذلك، يرجع بايرون إلى

«زليخة» (أي عروس أبيدوس) في افتتاحية مجلته في الرابع عشر من تشرين الثاني من عام 1813، فيقول:

لكن أي رومانسية يمكن أن تشابه وقائعها، الأحداث في عروس أبيدوس – أنا شَهِدْت كل هذه الأمور بنفسي ... وشاركت بالجزء الأعظم منها(24).

من المحتمل أن مقابلة بايرون لعلي باشا الذي نّصب نفسه الحاكم المطلق لألبانيا وغرب اليونان، كانت قد ألهمته شخصية سعيد (Saeyd) في الكافر، وكذلك شخصية جعفر (Giaffir) في عروس أبيدوس. وبالتأكيد سمع بايرون عن استغلال القراصنة أمثال لامبرو كاتزونز (Lambro Katzones) الذي ألهمه المناخ العام لجزيرة كونراد كملجأ للشخصيات. بالإضافة إلى ذلك، اعتمدت حصار كورنث على واقعة حدثت خلال الحروب التي وقعت بين الإمبراطورية العثمانية والغرب في عام 1715، التي سمع عنها خلال عُزلته في الشرق (قام بايرون بزيارة كورنث عام 1810) إذ لم يُنشَر حينها أي وصف لتلك الحروب حتى عام 1856 (في سرد فينلي (Finlay) لتاريخ اليونان). لقد تمكن الجيش التركي آنذاك، وقوامه سبعون ألف جندي من التّغلب على فرقة قوامها ست مائة جندي فينيسي (Venetians) كانت تدافع عن المدينة، وانتهى أمرهم بمجزرة بعد انفجار مستودع كامل للذّخيرة. لذلك، يبدو أنّ هذه الحكايات التي أفرزها الخيال لها أساس واقعي، وإن كان الأمر الأكثر أهمية، بالطبع، هو اللّون المحلي الذي تمكن بايرون من تطبيقه تاركاً أثراً مميّزاً، من خلال إقامته المطوّلة في منطقة الشرق (وسنكرس جزءا منفصلا للحديث عن هذه النقطة).

ولعلّ مسألة اتصال بايرون واهتمامه بالدين الإسلامي نفسه تُعد أكثر أهمية، لارتباطها تحديداً بهدف دراستنا، من الأحداث والوقائع الخارجية. يجادل بلاكستون بقوة في بحثه(25) وبتفصيل لافت للنّظر (يعتمد معظمه على التخمين) مؤيداً ارتباط بايرون العميق بالدين الإسلامي أكثر مما هو مقبول في يومنا هذا. ولقد طرحت أنابيلا (Annabella)، أو الليدي بايرون، القضية الأساسية، عندما كتبت قائلة:

غالباً ما تحدّث بايرون عن ضرورة مبهمة لعودته إلى الشرق بينما يدافع عن الرّوح الوطنية عند الأتراك مُبْدياً إعجابه فوق كل شيء بإيمانهم بحتميّة القضاء والقدر، فيقول: «الشرق ... آه، ها هو ذا» ... ولقد أَسَرّ إليّ مرتين أو ثلاث أنه تخلّى عن دينه هناك. وفي الخريف في لندن، تذكّر بايرون مرتجفاً، تجربته فقال: «لقد اقتربتُ من أن أُصبح مسلماً». لقد فضّل آراء الأتراك وعاداتهم وملبسهم على مثيلاتها في حياتنا الأوروبية. لقد طرأت لي فكرة تحوّله إلى دين الأتراك

بينما كنت في هالنابي، وتأكّد لي ذلك نوعاً ما عبر تأليفه الجزء المتعلّق بحصار كورنث – بينما كان بايرون في سيهام(×) الذي له علاقة بانتحال ألب (Alp)، لشخصية أصحاب العِمَمْ ... (26).

ومن الخطأ أن نستنتج من التعليق السابق أن بايرون تحوّل فعلاً إلى الدين الإسلامي، ولاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار إعلانه في عام 1818، الذي ينقله إلينا إسحق ديزرائيلي (Isaac Disraeli)، حيث يقول بايرون «إنه غالباً ما فكّر في أن يُصبح مسلما بينما كان في تركيا، ويأسف أنه لم يتمكّن من ذلك»(27). إلاّ أنّ هذه الشهادة التي توحي بتعاطف بايرون مع الدين الإسلامي وترتقي إلى مستوى الارتباط العاطفي به، هي في واقع الأمر مثيرة للإعجاب. إذن، الاعتقاد أن بايرون «فقد» دينه هناك، أمر مشكوك فيه قليلاً. ومن ناحية أخرى، لا يمكن أن نتوقع إلى أي مدى أصبح بايرون قريبا من التحوّل الفعلي إلى الدين الإسلامي، وذلك لسببين؛ أولاً: من المحتمل أن بايرون قد بالغ في «تمرّده» و «وثنيته» ليصدم زوجته المتزمّتة، التي كانت عن دون قصد، تزعج شخصيةً مثل بايرون. ثانياً: إن معالجة بايرون لشخصية ألب لا تتعمق، ولا تُظهر تعاطفاً كافياً لتبرير ارتباط ارتداد ألب عن دينه بأي رغبة خفيّة من جهة بايرون. وعلى الرّغم من ذلك، فإننا لا بّد أن نواجه مسألة علاقة بايرون بالإسلام.

وكما أوضحت سابقاً، فإن أقوى الاحتمالات هي تلك التي ذكرها بلاكستون، الذي يزعم أن علاقة بايرون بعلي باشا كانت أهم مما كان يُعتقد بشكل عام. كان علي زعيم قُطاّع الطرق، وقد جعل نفسه الحاكم المطلق للأراضي على الساحل الشرقي من البحر الإدرياتيكي. وقام علي باشا باستضافة بايرون آملاً، على ما يبدو، أن يُشجعّ صلته بالإنجليز ضد الفرنسيين. ويُعطينا بايرون وصفاً كاملاً للحياة داخل بلاط علي باشا في تيبالين، وعبر رسالة أرسلها إلى أمّه (في الثاني عشر من تشرين الثاني، 1809). واكتسب هذا الوصف لُحمة بأسلوب مدروس في رحلة الشاب هارولد، في الجزء الثاني، المقطع الشعري 38–71، وتوُصف المواجهة الفعلية مع علي باشا في المقاطع الشعرية 55–66. حسب بلاكستون، يُعتقد أن علي باشا كان أحد أتباع الطريقة الصوفية المعروفة ببيكتاشي (Bekatashi) والتي تُمثل خروجاً عن المذهب الإسلامي. وفي الرسالة السابقة نفسها يُخبر بايرون والدته أنّ علي باشا: «طلب منّي أن أعدّه مثل والدي»(28). ويبالغ بلاكستون في فهم كلمة «والدي» فيقول إن بايرون عنى بها في الواقع «بابا (baba)» والتي يُمكن ترجمتها «والد» أو «مرشِد روحي» في المصطلحات الصّوفية. ويُضيف بلاكستون قائلاً إن علي باشا عرض

× سيهام (Seaham): ميناء ومدينة صغيرة في درَم (Durham) على بُعد ستة أميال جنوب صندرلاند (Sander land)، إنجلترا. (المترجم)

على بايرون العضوية من خلال شعائر معينة ليُصبح درويشاً في البيكتاشية. بالإضافة إلى ذلك، يقوم بلاكستون بحذف أي دليل مُناقض، على أساس أنّ كلّ من ينضم إلى البيكتاشية، يُقسم على التزام الصمت، ومن ثمّ فإن تكتم بايرون، أو سكوته، في هذا الشأن هو تأكيد على صحّته. ولمبادئ من هذا النوع، يمكن للمرء أن يجد أي دليل، في أي مكان ولأي مُعتقد كان. لكن ما من شك، أنه توفّر لبايرون فرص عديدة ليرى الدّراويش بنفسه، ولربّما شارك في دوّاماتهم (حركاتهم الدائرية) التقليدية، حيث تزخر أعمال بايرون بإيحاءات إلى هذه الدوّامات. ونعلم كذلك أنه شهد مع هوبهاوس العديد من أداء الدّراويش لهذه الحركات في أثينا والقسطنطينية.

ينتمي هؤلاء الدراويش إلى مذهب يُعرف في الإسلام بالصّوفية، التي ابتعدت بأتباعها عن الحياة الدّنيا، واتجهت نحو تقديس الذات الإلهية، مما حرّر الدّراويش من الشهوات فأصبح هدفهم التّوحد مع مصدر الحياة، إذ تُعَدُّ الحياة بحد ذاتها شيئا ينبثق من الله عزّ وجل. ويتحقق هذا التّوحد من خلال طقس تُستخدم فيه صور (Images) تُمثل الموسيقى، والخمر والحب، وذلك لتوضيح علاقتهم بالله التي تُصوَّر كنشوة طاهرة. فإلى أي مدى تمكن شخص معتدل مثل بايرون (سواء أقسم على التكتم أم لا) من تقبّل هذا المزيج من الزّهد والإفراط في التعبير عن المشاعر؟ يبقى ذلك أمراً مشكوكاً فيه. يقترح بلاكستون أن بطلات «حكايات تركية» لهنّ «طبيعة الشخصيات الرمزية نفسها من الخليلات أو الشّبان في الشعر الصّوفي، حيث ترمز تلك الشخصيات إلى التفكير العقلاني والإدراك الصّوفي»(29). فعلى سبيل المثال، تُثير نظرة ليلى في "الكافر" حُباً «يُجرّد الأرض من الرغبات الدنيوية» بينما «تنحدر السماء لتخضع لهذا الحب» ("الكافر"، السطور 1134-1136). لكنّ هذه الصورة لا تحتاج إلى تفسير من منظور صوفي، فهذا الحبّ الخارق للطبيعة (الميتافيزيقي) نجده في شعر الغزل في الأدب العربي أيضاً، على الرغم من أن هذا الشعر ربّما حفّزه الاتصال مع الشرق. ولا يمكننا أن ننكر كذلك أن بايرون قد ورث أكثر من نصيبه من الشعور بالذنب الكالفيني، وانقسام الذات، إذ نجد هذه المشاعر القلقة راسخة في الحكاية السردية «حكايات تركية»، ولعلّ هذه المشاعر قد تلقّت دعماً من خلال الاتصال بالصوفية الإسلامية. ويبدو غريباً أن نذهب بعيداً إلى ما وراء هذه التخمينات وأن نقترح تفسيرات رمزية لهذه الحكايات على أساس ما يمكن أن نسميه شيفرة صوفية خفية، أو أن نفسر زواج بايرون من أنابيلا (Annabella) كمقامرة بائسة يقوم بها «الدّرويش» الذي فقد القدرة «الفكرية»، فيبحث عن استقرار بديل في الحياة «العائلية».

تزودنا المقاطع الشعرية الرئيسة (55-66) من الجزء الثاني من "رحلة الشاب هارولد"،

الإنجليزي الذي ترعرع في الضباب والمطر شمال إنجلترا، أي أن هذا المشهد مَثّل الواقع دوماً عند بايرون، من ناحية، فإنجلترا هي واقعٌ بالطبع: ذلك أنها موجودة وتتمتع بكل خصائص الواقع الفعلي، لكنها أيضاً غير كاملة ومقموعة وبعيدة عن الفردوس. ويعترف بايرون: «في هذه البلاد الشرقية ... تبدأ وتنتهي مشاعري الفنية الحقة»(30). هذا الشعور بالعودة إلى الوطن نجده ضمنياً في معظم شعر بايرون. فعلى سبيل المثال، نجد وصفاً لغروب الشمس وارتفاع القمر فوق موريا[×] (Morea) (جنوب اليونان) كتبه بايرون بينما كان هناك في ربيع عام 1811، عند كتابته لعنة مينيرفا، ثم استخدم هذا الوصف في افتتاحية الجزء الثالث من القرصان:

تغطس عميقا، أكثر جمالاً تجري في مدارها
عبر هضاب موريا، تغرب الشمس،
وتشبه الشمس المعتمة في الشمال
بل تبدو مثل لهب ينبعث من ضوء حي.

[السطور 1-4]

ومرة أخرى،
لكن، انظرا من أعلى قمم جبال هايميتس إلى السهل
ملكة الليل تدافع عن حكمها الصامت
ما من بخار مظلم مليء بالضباب، رسول العاصفة،
يحجب وجهها الجميل أو يُطوّق شكلها المتوهج.

[السطور 33-63]

لكن الشمس والقمر لا ينجوان من عيوب المناخ الإنجليزي، أما في منطقة البحر الأبيض المتوسط فهما يُنيران ما يُفترض أن يُشرقا عليه؛ أي نسخة عن الفردوس. فالشعاع الأصفر الذي تُلقي به الشمس عند غروبها «فوق العمق الصامت ... / يطلي الموجة الخضراء، التي ترتجف بينما تتوهج» (السطور 5-6). وبالمثل، «يلهو» ضوء القمر «مع الكورنيش البّراق» بينما «يُحيّي العمود الأبيض شعاعها المُمْتن ... / وشعارها يلمع فوق المئذنة» (الأرض تُجيب السماء) التي ترتفع فوق «المسجد المقدس» وفوق «برج الكُشك المرح» (السطور 37-44). باختصار، تبدو السماء والأرض (حرفياً تُعبّر عنها المئذنة) وكأنما خُلقا لبعضهما بطرق لا يمكن تخيلها في البلاد الشمالية.

× موريا (Morea): هي الإسم القديم لبيلوبونيسس (Peloponnesus) أي: شبه الجزيرة المكوّنة للجزء الجنوبي لليونان. (المترجم)

في مدى استفادته واستغلاله لقراءاته. كان الأدب، على سبيل المثال، بالنسبة للاندور، وساوذي ومور، وسيلة لإنتاج المزيد من الأدب. وعلى الرغم من محاولاتهم الجادة لتحقيق الدقة في عرض المعلومات الوثائقية، إلاّ أن هذه الجهود فُسِّرت بمصطلحات تُعبِّر عن أهداف أخلاقية وسياسية انطبقت في نهاية المطاف على أوروبا الغربية، وتحديداً على إنجلترا. وعلى الرغم من الشعبية الواسعة التي اكتسبتها المادة الشرقية، لم يسعَ هؤلاء الكُتّاب إلى إشباع تخيّلات قُرّائهم، بل حاولوا أن يُوجّهوهم نحو الفائدة الأدبية والاجتماعية.

على أية حال، كشفت الأحداث أن قراءات بايرون هيّأته لمواجهةٍ مباشرة مع الواقع. لذلك بالتأكيد لم تكن زيارة بايرون لألبانيا واليونان وتركيا مجرد زيارة يقوم بها رحّالة ساذج يتقبّل الانطباعات والحقائق والأحداث بحياديةٍ وسلبية. فعندما بدأ جولته في الشرق، كان بايرون حساساً سريع التأثر، لكنه كان يتحلّى بعقل اختزن بداخله كماً من المعلومات والتّوقعات، وبالذات فيما يتعلّق بالحضارة اليونانية. ولعلّه لهذا السبب تحديداً، خلّف واقع الشرق وخصوصاً المنظر الطبيعي والمناخ والعادات وأنماط الحياة، تأثيراً هائلاً على بايرون. ويحاول هذا الفصل أن يوضح أنّ هذا التأثير فُسِّر من خلال القيم والمفاهيم المُسبقة التي صحبها بايرون معه إلى الشرق، لكنّ الشرق أيضاً، ترك بصماته وعدّل هذه القيم والمفاهيم بعمق، مما يدفعنا إلى تمييز بايرون عن منافسيه من الأدباء بإثارة عبارة «الاستشراق الواقعي». هدفي الآن، تسليط الضوء على المشكلة المبهمة التي تكمن وراء هذه الدّراسة ككل: مشكلة التوّتر الذي تُوحي به العبارة نفسها — فكلمة الاستشراق تدفع بالعبارة نحو عالم الخيال والأحلام الحر، وكلمة واقعي تدفع بالعبارة نحو التجريبية للتاريخ، والسياسة واحتمالية الصواب. أَعتقد أن الدوافع المتناقضة مثل الانغماس والانضباط، وأحلام اليقظة والحقيقة (جميعها أقطاب رئيسة في مفهوم الرومانسية) تُمنح طريقة جديدة للتعبير عنها في السرد الشرقي المكتوب في تلك الفترة، لكن تتمكن هذه الأقطاب المتناقضة من تحقيق تناغم غير مألوف في «حكايات تركية».

المنظر الطبيعي الشرقي

إنّ المحيط المكاني الطبيعي الذي زوّد به بايرون «حكايات تركية» هو أكثر من مجرد خلفية، فهو يتميز بأهمية خاصة لكونه ما هو عليه، ولطريقة تعريفه للموضوع الأساسي الذي تهتم به الحكايات. بالنسبة لبايرون، لم يفقد المنظر الطبيعي لشرق المتوسط، على غرار الحضارات التي غذّاها، خاصية التعبير عن ذاته. ويعني ذلك أنه رأى هذا المشهد وتذكره من منظور الرجل

الإنجليزي الذي ترعرع في الضباب والمطر شمال إنجلترا، أي أن هذا المشهد مَثَّل الواقع دوماً عند بايرون، من ناحية، فإنجلترا هي واقعٌ بالطبع: ذلك أنها موجودة وتتمتع بكل خصائص الواقع الفعلي، لكنها أيضاً غير كاملة ومقموعة وبعيدة عن الفردوس. ويعترف بايرون: «في هذه البلاد الشرقية ... تبدأ وتنتهي مشاعري الفنية الحقة»(30). هذا الشعور بالعودة إلى الوطن نجده ضمنياً في معظم شعر بايرون. فعلى سبيل المثال، نجد وصفاً لغروب الشمس وارتفاع القمر فوق موريا[×] (Morea) (جنوب اليونان) كتبه بايرون بينما كان هناك في ربيع عام 1811، عند كتابته \لعنة مينيرفا\، ثم استخدم هذا الوصف في افتتاحية الجزء الثالث من \القرصان\:

تغطس عميقا، أكثر جمالاً تجري في مدارها
عبر هضاب موريا، تغرب الشمس،
وتشبه الشمس المعتمة في الشمال
بل تبدو مثل لهب ينبعث من ضوء حي.

[السطور 1-4]

ومرة أخرى،
لكن، انظرا من أعلى قمم جبال هايميتس إلى السهل
ملكة الليل تدافع عن حكمها الصامت
ما من بخار مظلم ملئ بالضباب، رسول العاصفة،
يحجب وجهها الجميل أو يُطوّق شكلها المتوهج.

[السطور 33-63]

لكن الشمس والقمر لا ينجوان من عيوب المناخ الإنجليزي، أما في منطقة البحر الأبيض المتوسط فهما يُنيران ما يُفترض أن يُشرقا عليه؛ أي نسخة عن الفردوس. فالشعاع الأصفر الذي تُلقي به الشمس عند غروبها «فوق العمق الصامت ... / يطلي الموجة الخضراء، التي ترتجف بينما تتوهج» (السطور 5-6). وبالمثل، «يلهو» ضوء القمر «مع الكورنيش البّراق» بينما «يُحيّي العمود الأبيض شعاعها المُمْتن ... / وشعارها يلمع فوق المئذنة» (الأرض تُجيب السماء) التي ترتفع فوق «المسجد المقدس» وفوق «برج الكُشك المرح» (السطور 37-44). باختصار، تبدو السماء والأرض (حرفياً تُعبّر عنها المئذنة) وكأنما خُلقا لبعضهما بطرق لا يمكن تخيلها في البلاد الشمالية.

× موريا (Morea): هي الإسم القديم لبيلوبونيسس (Peloponnesus) أي؛ شبه الجزيرة المكوّنة للجزء الجنوبي لليونان. (المترجم)

وتُؤكد السطور الأولى في عروس أبيدوس هذه الفكرة. فالسؤال الذي يستهل القصيدة «هل تعرف هذه البقعة ...؟» هو إشارة مُتعمدّة إلى سؤال غوته الشهير «kennst du das land...» (31) حيث يحتفل بالاكتشاف نفسه. إنها «أرض الأرز وكروم العنب / حيث تزهر الأزهار دوماً، وتشرق الشمس أبداً» : «إنه مناخ الشرق – وأرض الشمس» (السطر 16).

يطوّر بايرون فكرة الشرق، وكأنما يقطن حياً من أحياء الفردوس (ولا يمكن أن تكون الفردوس اللاهوتية لأن فردوس بايرون لها وجود دنيوي «حقيقي») بطرق توحي بالحيوية والطاقة. فالمناظر الطبيعية عند بايرون لا تكون ساكنة أبداً، لكنها تتدفّق دوماً، وهي دائمة الحركة. فنجده مثلاً في افتتاحية الجزء الأول من القرصان يُشير إلى تأكيد فرقة القرصان على استقلالهم وحريتهم من خلال سياق البحر:

فوق مياه البحر الدّاكن المبتهجة
أفكارنا تجول بلا حدود، وأرواحنا حرّة ...
وحياتنا العنيفة تطوف هائجة
من تعب إلى راحة، فرحين بكل أنواع التغيير.

[السطور 1-8]

يبدو التناغم واضحاً بين البحر العظيم الهائج والطاقة العاطفية للرّجال. وتتناقض هذه الفضيلة مع الرّذيلة التي يمكن أن تُوجد في المجتمعات المتمدّنة والمعتدلة: «العبد المُترف! / الذي تمرض روحه من أثر الموجة المرتفعة» (السطور 9-10) يُنفى مثل «اللورد التافه الشهواني المُرفّه» (السطر 11). الخارجون عن القانون – وهنا نستخدم إحدى العبارات التي اقترحها بايرون – «يسلبون الحياة من الحياة ذاتها» (السطر 25)، أما المواطن الملتزم بالقانون فهو «أجبن» و «أضعف» من أن يعيش التجربة البهيجة التي يسعى إليها المُغامر فقط. ويُميّز هؤلاء الخارجون عن القانون أنفسهم أيضاً من خلال صورة الموت التي يواجهونها:

دع كُلّ من يزحف متيّماً بالموت
ليتمسّك بأريكته، ويضيع عمره، مريضاً
يتنهد محاولاً أن يعلو بنَفَسه الثقيل، ويهُز رأسه المشلول
أما نحن. نموت فوق المرج المنعش وليس فوق سرير محموم.
وبينما يلهث، تترنح روحه
أما روحنا فتهرب – بغُصّة واحدة، بارتدادة واحدة – من كلّ سيطرة.

[السطور 27-32]

يصبح الموت، عبر وجهة النظر تلك، تصريحاً عن الاستقلال البهيج، المتأصّل في الطبيعة («المرج المنعش»)، الذي «يهرب ... من كل سيطرة»، والمفارقة هنا، من خلال «ارتدادة واحدة» تقوم بها الحياة الغزيرة.

خاصية الحركة والاستجابة المتبادلة تُميز المناظر الطبيعية التي تبدو في الظاهر أكثر هدوءاً وأقل إثارة. تستثير السطور الأولى من \المكافر الطبيعة المتوسّطية (اليونان) كصورة منسجمة تتكون من عناصر متناغمة يستجيب بعضها لبعض. مثلاً، «تستسلم» جزر اليونان، التي يُمكن رؤيتها من البَرّ المرتفع على امتداد البحر، «للسُّرور الناتج عن الوحدة» (السطر 11)، ويعكس المدّ الذي يغسل «جنات عدن ذوات الموجة الشرقية» (السطر 14) قمم الجبال، والنسيم «يوقِظ وينشر روائح (عطرة)» (السطر 20). ويُلَخَّصُ هذا المبدأ كما يلي:

هناك، وردة فوق جُرفٍ أو وادٍ
سلطانة العندليب
الفتاة التي لأجلها أنشودته
وآلاف أغانيه تُسمع في الأعلى
تُزهر وتحمرّ خجلاً عند سماع حكاية حبيبها
ملكته، ملكة الجنة، وردته
لا تنحني للرّياح، ولا ترتجف من الثلج
بعيدا عن شتاء الغرب،
تسعد بكل نسيم وأي فَصْل
تردّ كل شيء عذبٍ تمنحه الطبيعة،
برائحة البخّور الرقيقة، إلى السماء
وتخضع السماء المبتسمة معبّرة عن امتنانها
فتعطينا أجمل ألوانها وأطيب تنهيدة.

[السطور 21-33]

إن ثورة العندليب (البلبل) وهو يغنّي للوردة (الفل) هي في الواقع صورة مجازية نجدها في الشعر الفارسي. يقتبس كوليردج مثلاً: فقرة شعرية من ترجمة سير ويليام المسيحي (Mesihi):

اقتربي أيتها الفتاة الجذابة! واستمعي إلى شاعرك ينشد شعراً.

أنت الوردة وهو طير الرّبيع
الحب يرجوه أن يشدو، والحب سيُطاع.

ويقتبس كوليردج أيضاً فقرة شعرية أخرى من ترجمة فيتزجيرالد لعُمَر الخيام:

ينادي العندليب الوردة
ليُخضّب خدّها الشاحب باللون القرمزي.

ولقد واجهنا الفكرة نفسها مُسبقاً عند توماس مور:

آه! سرعان ما ستُخطئ وردة أيّار
عندليبها العذب(32).

وسنراها مرة أخرى في عروس أبيدوس:

حدائق الفُلّ المُزهرة
هناك ... حيث لا يصمت صوت العندليب أبداً.

[السطور 8-10]

إذن، هذه وسيلة أدبية بالكامل، تُصبح رمزاً للاستشراق. لكن كيف يستفيد منها بايرون؟ إنه يُعيد تجسيدها أو يسترجع قوتها الأدبية، بربطها بحيوية المشهد الطبيعي الحيّ (الذي يختلف عن «شتاء الغرب»)، الذي يتلقّى السماء نفسها («الريح») وللسبب نفسه يعود ليُرجع نفسه إلى السماء («عطراً») مما يُزوّد العندليب بمُبرّر للغناء فيكتسب بالمقابل لونه الزّاهي.

لا تتطّلب هذه الحيوية التي تُشكّل «الواقعية الشرقية» عند بايرون (وهي مزيج من الأدب والتجربة) أي تطوّر رمزي بل على النقيض تماماً. تحتوي صورة العندليب الذي يشدو فكرة العاشق الذي يُغنّي لمحبوبته، ومن ثم، كما يلاحظ جيروم ماغان (Jerome McGann)، تحتوي الصورة نفسها على فكرة ارتباط المشهد الطبيعي في اليونان، أو حتى تعريفه، بليلى بطلة «الكافر»، التي يُدمّرها الرّجلان اللذان يتنافسان عليها(33). أما عن ماهية الإيحاءات السياسية لهذا الموقف، فهذا أمر سنمعن النظر فيه في الوقت المناسب. لكن، لابد أن نوضح هنا أن ذلك لا يجعل من بايرون شخصاً مثالياً بالمعنى التقليدي(34)، ففكرة بايرون عن الفردوس لا تقوم على صورة العالم المثالي بل نجدها فعلياً في منطقة البحر المتوسط. ويعني ذلك أن السماء والأرض ليستا مجرّد نقيضين، فالأرض ترتفع نوعاً ما باتجاه السماء، تماماً كما تنحدر السماء نوعا ما نحو الأرض. وإن كان ذلك صحيحا في حالة الطبيعة فلا بدّ أن يكون كذلك بالنسبة للغرام، فليلى تنتمي إلى بيئتها وتشارك الطبيعة خصائصها. وأياً كان معنى التّسامي عند بايرون فهو مُتجذّرٌ

في التجربة: ففكرة الطبيعة الخارقة تتوغل بقوة في فكرة الطبيعة. وإن كانت وجهة النظر القائلة إن بايرون لم يكن غامضاً (صوفيا) بأي حال صحيحة، فان زعْم بلاكستون أن بايرون أقدم على التزام صوفي (Sufis i.e. Mystic) بينما كان في الشرق، وأن تعاسته عندما عاد إلى إنجلترا كانت بسبب عدم قدرته على الإيفاء بالالتزام الصوفي، لا بد أنه مشكوك فيه. إذن، فدين بايرون تجاه الإسلام كان أمراً واضحاً وصريحاً.

تحتوي الفردوس الواقعية التي يُشكلها المشهد الطبيعي في الدول الإسلامية المتوسِّطيّة على فاعليات إنسانية هي النقيض لتلك التي نجدها في عدن (الشيطانية تحديداً). في الواقع، هذه مفارقة يُصرّ عليها بايرون مرة تلو الأخرى، وهي موضوع رئيسي في الكافر:

أمر غريب هناك أحبّت الطبيعة أن تَتّبع
وكأنما لأجل الآلهة، مسكناً
حيث امتزج الجمال بالنعمة الإلهية
في الفردوس التي صنعتها
هناك، الإنسان مُتيّم بالألم والأسى
اللذين يُفسدانها لتصبح قفراً ...
أمر غريب بينما يُوجد السّلام في الجوار
تتبجح العاطفة بكبرياء
وتحكم الشهوة والنهب، بعنف
لتُخيّما فوق الجانب الجميل.

[السطور 46-51 / 58-61]

النقطة التي يؤكدها بايرون بوضوح هي أن الحُبّ الذي تُلهمه الطبيعة (نجد هنا تطوّراً شريراً من «مُتيّم» إلى «العاطفة» إلى «الشهوة» إلى «النّهب») يتحوّل من الحياة إلى الموت ومن الخير إلى الشر بينما يغرز جذوره في قلب الإنسان. ولا تّتصف علاقة الإنسان بالطبيعة بسمات رعوية: فالبحر المتوسط هنا لا يُحاكي البحار الجنوبية. ويلخّص بايرون هذه الفكرة في بداية عروس أبيدوس حيث يؤكد على أمرٍ مُبهم في الطبيعة ذاتها:

هل تعرف تلك الأرض حيث ينمو شجر السرو ونبات الآس
هل ما يحدث في مناخنا
حيث غضب النسور وحُبّ السلحفاة

يذوب في الحزن ثم يتصرّف بجنون، فيؤدي إلى جريمة؟

[السطور 1-4]

تحتوي القرصان، بكل التفاصيل البطولية للزمان والمكان، على بطلٍ يُجسِّد انقسام الذّات وازدراءها. تنشأ المشاكل عند بايرون لأن جمال الطبيعة والمرأة يغويان الإنسان مما يدفعه إلى مطالبة الواقع بالمزيد. وتشفي تجربة مناخ المتوسط بايرون من المثالية الساذجة والأخلاقيات الزائفة التقليدية التي تعلمها في الوطن، عوضاً عن تحويله إلى شخص غامض (صوفي).

«الزِّي» الإسلامي

يمتدّ «الاستشراق الواقعي» عند بايرون إلى المجتمعات التي نعِمت بالعيش في المناخ المتوسطي الذي حظي على إعجاب بايرون. فلقد كان بايرون شديد الاهتمام بما نُطلق عليه اليوم «اللون المحلّي»، الذي أطلق عليه «الزّي» ليُوحي بأمور عدّة. فضّل بايرون هذه التسمية على غيرها، وكما رأينا سابقاً، قام بتوبيخ، موراي، في إحدى رسائله بسبب إخفاق الأخير في أن يكون عادلا تجاه الآخر؛ أي تجاه الثقافة الإسلامية. ويُصرّ بايرون في رسالته التي كتبها في الرابع عشر من تشرين الثاني من عام 1813، بشكل لافتٍ على «زِيّي و صحة معلوماتي». ويعود مجدّداً للحديث عن الموضوع نفسه في ردّه على رسالة الدكتور كلارك (Dr. Clarke) (في الخامس عشر من كانون الأول من عام 1813)، فيقول: «... أنت من بين القلائل الذين يُمكنهم أن يُقرّوا بمدى صحة زيي (ولا استخدم هنا كلمة متكلّفة بل مُعبِّرة)... وأتوق إلى شهادة مُراقب – خاصة مراقب شهير مثلك – على مصداقية العادات والثياب التي أصفها»(35). من الواضح أن بايرون أولى اهتماماً كبيراً لدقّة التفاصيل المرئية لحياةٍ لا يتمكن سوى الرحالة من اختبارها. ويرجع ذلك إلى رغبته في تمييز نفسه عن جملة المستشرقين الذين يكتفون بالقراءة. والأهم من ذلك، هو رغبة بايرون في إضفاء وزنٍ وكبرياء إلى نوع من الواقعية الاجتماعية الدينية البديلة. ولعّل أهم نقطة تتعلّق بالمشهد الطبيعي المتوسطيّ أنه لم يكن إنجليزياً ومن ثم فأهمية الحضارة الإسلامية تنبع من عدم كونها مسيحية. وهكذا فإنّ اكتشاف بايرون للشرق هو اكتشاف لواقع الآخر.

يُمكننا أن نفهم إيحاءات الفكرة السابقة من خلال انتقاد بعض عناصر «الزي» الشرقي كما تتّضح في «حكايات تركية». يقوم بايرون، بشكل عام، بتسجيل المصطلحات الإسلامية بدقّة متناهية، فيستخدم، على سبيل المثال، العبارات الإسلامية مثل «الله اكبر»، «السلام عليكم» و «لا اله إلا الله»، في سياقها الإسلامي الصحيح، حيث تُعبّر بشكل ملائم عن الهوية الإسلامية. وبالمثل،

كانت مصطلحاته الفنيّة في الكافر دقيقة أيضا، فنجده يتحدّث عن أسماء أسلحة تركية مستخدماً اللغة التركية مثل: بندقية المشاة («tophaik»، السطر 225) والجريدة أو الرمح («jereed»، السطر 251) والخنجر («antagham»، السطر 354). ونلحظ الدّقة نفسها في رجوعه «لآيات قرآنية» (كما رأينا سابقاً عند مور) تُزيّن نصل السيف التركي وترمز إلى واجب المسلم في شنّ حربٍ مقدّسة ضّد الخونة (عروس أبيدوس، السطر 671). ونلمس كذلك دقّته عند رجوعه إلى الملابس التركية في الكافر (السطر 666، 717، 1273 تحديداً) مثل شالٍ مزركش مزيّنٍ بالورود (palampore) والقلبق أو غطاء الرأس (Calpac)، أو العباءة النسائية (symar). وقد يمتدّ المسح الشامل لهذه المصطلحات من وصفٍ لممارسات دينية هامة مثل الاحتفال برمضان أو بعيد الفطر الذي يدل على نهاية شهر رمضان (تجد وصفاً لكليهما في الكافر، السطور 222 – 229 و449-452) أو الأذان؛ أي نداء الصلاة الذي يتكرر خمس مرات، وعادة يُؤدّى من المئذنة، يُعلّق بايرون في الكافر، السطر 734، فيقول: «في إحدى الأمسيات الساكنة، سمعت صوت المُؤذّن العذب ... الذي يترك أثراً مَهيباً وجميلاً لا تنافسه أجراس الكنيسة»(36)، ثم يمتد هذا المسح إلى الاستخدام الرّمزي للألوان، مثل ارتداء اللون الأخضر، وهو أمر تمتاز به سلالة النبي المتعدّدة (الكافر، السطر 357)، والكرم ويُعبَّر عنه بتناول «الخبز والملح» مع الضيف (الكافر، السطر343) تطبيقا لتعليمات القرآن: ﴿لَا تَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِينِ﴾ (البقرة،83) وفي آية أخرى ﴿وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا ... ﴾ (الإنسان، 8). لكن بدلاً من تكرار الأمثلة، سأدرس باختصار مجموعة واحدة من الممارسات الدينية وهي تلك المرتبطة بالجنازة ونجدها في كلٍّ من الكافر وعروس أبيدوس.

رأينا فيما سبق افتخار بايرون بأصالة وصفه لطقوس الجنازة الإسلامية، في رسالته إلى موراي. يُزودنا الجزء الثاني من عروس أبيدوس، (المقطع الشعري السابع والعشرين)، بلمحة خاطفة لكن مُعبّرة عن جنازة زليخة (Zuleika) التي يمرّ بها جعفر (Giaffir) بعد أن يقتل ابن أخيها سليم (Selim) الذي أحبته بشدة:

بجانب جدول هيلي يُسمع نُواحٌ!
تبتل عيون النساء وتشحب وجنات الرّجال
جاء سيدك المُقدّر لك، متأخّراً جداً
فلا يرى ولن يرى وجهك أبداً!
ألا يسمع

ولولة النساء الصاخبة مُحذّرةً أذنه من بعيد؟
خادماتك يَنُحن عند البّوابة
وقارئو القرآن يُرتّلون ترنيمة القدر
وينتظر العبيد الصامتون بأذرع مطويّة،
تنهيدات تملأ البهو وصرخات عند البوابة،
أخبريه حكايتك.

[السطور 621-632]

أما «الولولة» فهي أنشودة الموت عند الأتراك من النساء، أما «العبيد الصامتون» فهم الرّجال الذين تمنعهم لباقتهم من البكاء أو الحزن أمام العامة (فبينما «تبتل» عيون النساء، «تشحب» وجنات الرجال فقط. أمّا «ترنيمة القدر» فهي ما يُعرف بالتّلقين (Telkin)[×]، وهي صلاة يؤديها الإمام بعد انتهاء الدّفن حيث يقرأ الفاتحة، كما يشير كوليردج أيضاً في شروحاته، لأول سور القرآن الكريم: («بسم الله الرحمن، الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم، ...»). يُعطي بايرون أهمية كبيرة لمدى خصوصية هذه الطقوس، حتى نصل إلى الدفن:

وا أسفاه، أيها الزعيم المُسرع، لا تَرِق ولا تلين!
عبثاً تنثر التّراب على رأسك ...
ابنتك فارقت الحياة!...
استمع — إلى السؤال اليائس المُتعجّل!
«أين طفلتي؟» — فيجيب الصّدى — «أين؟».

[السطور 652-669]

تُصبح التفاصيل التي تبدو مجرد مجازٍ مُعبِّر، تمثيلاً صادقاً — لنرى الأمور من وجهة نظر بايرون — لطقوس تشييع الموتى. أمّا حثو التُّراب على الرأس فمُتعارفٌ عليه كعلامة على الحزن، ويُحمل جثمان المسلم إلى القبر «على عجل، بخطىً سريعة». أماّ السطر الأخير السابق، فينسبه بايرون إلى الاقتباس «المألوف» من متعة الذّاكرة لصاموئيل روجرز (Samuel Rogers): «وصلت إلى موطني حيث وُلِدت فبكيت، «يا أصدقاء الصِّبا، أين انتم؟» فأجاب الصدى «أين هم؟»».

× يكون التلقين عادة، حسب الشريعة الإسلامية، عند احتضار الشخص، فيُذكّر بالشهادتين. أماّ قراءة الفاتحة فهي جزء من صلاة الجنازة وليست جزءاً من التلقين. (المترجم)

يشتق بايرون، في الواقع، الكثير من معلوماته عن طقوس الدّفن الإسلامية من مقدمة جوناثان سكوت (Jonathan Scott) لكتاب *ألف ليلة وليلة*، وهنا نقتبس بعض السطور:

عندما تُفارق المرأة الحياة، تقوم النساء اللواتي يحضرن تلك اللحظة بإبلاغ الأخريات في العائلة. وسرعان ما ينضممن إليهن مُصدِرات أصوات حدادٍ عالية يُطلق عليها الولولة (wallwulleh)، لا يشارك فيها الرّجال عادة بل يلتزمون الصمت ويحزنون على انفراد. وأحياناً، تأتي قريبات الرّاحلة عند سماع خبر موتها، فتتجدّد الولولة لحظة دخول كل واحدة منهن إلى الحرملك ... ويتقدّم الجنازة عدد من الرّجال الذين يعملون في المسجد، ويحملون رايات ممزّقة ويكرّرون باستمرار وكأنما ينشدون الله، الله؛ أي الله هو الله (God is God). ثم يُحيط رجال آخرون بالنّعش، ويرتلون الآيات المناسبة من القرآن الكريم(37).

لم يكتف بايرون في مثل هذه الحالات، وهذا أمر لافت للنظر، بالاعتماد على الانطباعات المحفورة في الذاكرة، بل سعى دوماً من خلال البحث عن دليل إلى تدعيم سلطة ومتانة ما أسماه «الزّي». تُوصف المقبرة حيث ترقد زُليخة، بطريقة تقليدية جداً لضمان الحصول على اهتمام خاص. شجرة السرو، والوردة البيضاء الوحيدة، والطائر المختبئ (ربّما يُمثّل حور العين) جميعها صور لا يمكن تجنّبها، إذ استشهد بها بايرون بينما كان على وشك الانتهاء من قصيدته. ومثال آخر أيضا يثير انتباهنا هو قبر حسين في *الكافر*. يضع بايرون بشكل يفاجئ القارئ، وصف استقبال أم حسن لنبأ وفاة ابنها، مقابل وصفٍ لمقبرة مهملة بعد مُضي سنوات عدّة:

عمامة منقوشة على حجر غير مصقول
وعمود تنمو عليه الأعشاب بكثرة،
يصعب قراءة
الآية القرآنية التي تنعى الميت
تُشير إلى البُقعة حيث وقع حسن
ضحيةً في ذلك الوادي الصغير الوحيد.
هناك يرقد عُثمانيّ بحق
سجد في مكة
ونهى عن شرب الخمر
وتوجه في صلاته نحو القبلة
يُوضع في سجن جديد

على صوت مهيب جليل يردّد «لا إله إلا الله»!

[السطور723-734]

حَسْب بايرون، تُزين «العمامة – المنقوشة على عمود صخري – والآيات المنقوشة، قبور العثمانيين، سواء دُفنوا في المقابر أو في البرّية. وغالباً ما يمر المرء بجوار رموز أو تذكارات الموت شبيهة بتلك التي في الجبال، واذا ما سأل عنها يُقال له إنها تُذكّرنا بأحد ضحايا ثورة ما، أو شخص قُتل في جريمة نهب أو انتقام» (38) كما يُخبرنا بايرون في شروحاته لتوضيح الأبيات الشعرية السابقة. وفي موضع آخر يقول بايرون «تُنقش العمامة على شواهد قبور الرّجال فقط»(39) ونعلم أيضاً أن «عبارة «لا إله إلاّ الله» هي آخر كلمات المؤذن عندما يُنادي للصلاة من أعلى المئذنة»(40). يُدرك القارئ خلال تلك التفاصيل تميز البيئة الدينية التي ترعرع فيها حسن. أماّ الرّاوي في هذه المرحلة من السرد، فهو صيّادٌ تركي، ومن ثم فالسطور التي يرويها (180-797) تعكس وجهة نظر إسلامية مُتزمّتة تماماً، كما تعكس اعترافات الكافر (السطور 971-1334) وجهة نظر مسيحية أو على الأقل «افرنجية». ومن ثم فإن قتل ليلى عن طريق إغراقها، بعد أن وهبت نفسها لكافرٍ (مُلحد)، مُبرّر تماما، بينما يتحوّل حسن إلى شهيد مسلم بعد أن يقتله مُنافسه الكافر. ويُمتدح حسن نتيجة ذلك كعابدٍ صادق وتستقبل حور العين أو «فتيات الفردوس» روحه (السطر739)، فيُلوّحن له بمناديلهن الخضراء وذلك لأنّ:

من يسقط في معركة ضد الكافر
يستحق مسكناً خالداً.

[السطور 745-746]

ينتج عن موضوع طقوس الجنازة الإسلامية موضوعين شرقيين آخرين: أولهما موضوع اللعنة وثانيهما العين الشريرة (الحاسدة) حيث يُلقي الرّاوي المسلم لعنة على الكافر الحي:

أيها الكافر، الزّائف، ستتلوّى ألماً
من ضربة منجل مُنكر المنتقم
ومن شدة عذابها ستهرب وحيداً
لتدور حول عرش إبليس الضائع،
ونارٌ لا تنطفئ ولا يمكن إخمادها
من حولك، وبداخلك، ستسكن قلبك
وما من عين تسمع، ولا لسان ينطق

بعذاب الجحيم الذي بداخلك!

[السطور 747-754]

تحوي كلمة لعنة (Lăna) بالعربية على إيحاءات أقوى بكثير من تلك التي توحي بها الكلمة التي تقابلها بالإنجليزية، لأن الأولى تشمل العذاب الأزلي الذي يستمر في الحياة الآخرة. يُحدّثنا القرآن الكريم أن إبليس كان أول الملعونين، حيث طُرِد ليس من الفردوس فقط بل من رحمة الله أيضاً. (تعني كلمة «إبليس» في العربية «الشخص الذي يئس أو فقد الأمل في الفوز بالخلاص أو مغفرة الله»). وهكذا تمتد لعنة الصّياد إلى العالم الآخر – إلى «مُنكر» (Monkir) الذي يقوم هو والمَلَك ناكير (Nakir) بسؤال الميت، فيعاقبه على إجاباته الخاطئة بمنجل مشتعل. أما في الحياة الدّنيا (على النّقيض من الحياة الآخرة) فيتّخذ العذاب شكلاً آخر وهو ملاحقة مصّاص الدماءِ للشخص المذنب (يقول بايرون: «إنّ خرافة مصاص الدّماء لا تزال عامّة في شبه الجزيرة العربية»(41))، ولا ينجو كذلك كل من يخلفه. وهكذا، يتطلب وصف اللعنة في الكافر لوناً قوطياً بالإضافة إلى اللّون الإسلامي.

أما الموضوع الثاني فهو موضوع العين الحاسدة. عادة ما تكون النظرة الملعونة مُتبادلة. وعادةً ما تُميز العين الشريرة الكافر:

«إنّه هو، هو، أنا أعرفه،

أعرفه من حاجبه الشاحب

أعرفه من عينه الشريرة ...».

[السطور 610-612]

يقول بايرون إنّ العين الشريرة «خُرافة شائعة في شبه الجزيرة، وآثارها المُتخيلّة فردية؛ أي تؤثر فقط على أولئك الذي يعتقدون أنهم تأثّروا بها»(42). يشير القرآن الكريم في الواقع، إلى العين الحاسدة كرمز للكراهية والغيرة الشريرة. لكن حتى الميت قادر أيضاً على اللعن من خلال تلك العين. نراه مُمدَّداً وقد بُترت يده من قبل عدوّه:

ظهره على الأرض، ووجهه ينظر إلى السماء

يتمدّد حسن المهزوم

عينه مفتوحة تنظر باحتقار إلى عدّوها

وكأنما الساعة التي أخفت قدره

تركت كراهيته مشتعلة.

[السطور 668-672]

وبالمقابل، ترمق تلك العين، الكافر بنظرة مليئة بمعاناة شيطانية، وتزعج حتى الرّاهب الذي يعترف أمامه الكافر:

الومضة التي تنطلق من تلك العين المتوسّعة
تكشف الكثير عن الأزمان الغابرة ...
حيث تكمن داخلها تلك التعويذة المجهولة.

وإلى هنا، نكتفي بالأمثلة السابقة التي من خلالها وضّحنا تحديداً سبب اهتمام بايرون الشديد بأصالة «زيّه». لقد كتب بايرون «حكايات تركية» لعدة أسباب ولعلّ أهمها رفض تقبّل الأمم الأخرى، التي تبدو مختلفة تماماً عن الأمم الأوروبية. لم يَسْع بايرون إلى التأكيد على المفاهيم الإنجليزية؛ أي مفهوم الرّضا عن الذّات ومفهوم السيادة، بل أراد أن يتم فهم حقيقة الإسلام بالكامل، ولا يُعزى ذلك إلى أنه كان يبحث عن سلطة بديلة للغرب – كليبراليّ نبيل، كَرِه بايرون الاستبداد وكان يؤمن بالاستقلال الوطني – بل إلى حقيقة أنّ تنوّع الأجناس والتنوع الاجتماعي والثقافي والديني، ومعرفة الآخر، جميعها أبهجته كثيرا. وتتمثل الآثار الفنيّة لهذا الموقف بشكل مُبدِع في الكافر حيث تُعبّر تقنيّة السرد المنوعة في بُنية القصيدة ذاتها، عن وجهات النظر المتناقضة التي يُعبّر عنها الصّياد التركي و «المُلحد» نفسه، بمعنى أن هذه التقنية تُعبر عن منظور متعدّد الأوجه وهذا ما يُشكل الموضوع الرئيسي للقصيدة.

الشخصيات الإسلامية

لقد غيّر «الاستشراق» الذي أضافه بايرون إلى السرد الشعري الشرقي، النّمط الأدبي الرّومانسي بأكمله. فالمشهد الطبيعي أكثر حيويّة، واللوّن المحلّي مُحدَّد جداً. تمنح أصالة المشهد «والأزياء» التي تُجسّدها «حكايات تركية»، درجة جديدة من الواقعية للإسلام كشكل من أشكال الحياة. وتفترض تلك استقلالاً عن القيم والمفاهيم الغربية التي لا يمكن أن يبلغها الاستشراق التقليدي الذي كان يُعبّر، ولو جُزئياً على الأقل، عن حُلم غربي تدعمه رموز سياسية وأخلاقية، ومرجعها موجود دائماً في الغرب. على أية حال، يفقد الإسلام عند بايرون أي أثر رمزي كنقطة ارتكاز، بل يلعب الإسلام نفسه دوراً كاملاً في المواقف الدينية والسياسية التي تجسدها الحكايات.

ولقد رأينا ذلك من خلال المواضيع التي بحثناها سابقاً. وسيتضح لنا الدّور الذي يلعبه الإسلام من خلال دراسة شخصيات بايرون التركية المسلمة.

النساء

أدرك بايرون، في أعماله التي عالجت الشرق، القيود التي فرضها الأتراك على نسائهم. ويوضّح هذه الفكرة بالتفصيل في الجزء الثاني من رحلة الشاب هارولد، في المقطع الشعري الحادي والستين، حيث يصف الاحتفال في قصر علي باشا بعد انقضاء رمضان:

هنا لا يُسمع صوت امرأة
يُسمح لها بشقّ الأنفس، وبحراسة، وهي مغطاة الوجه، أن تتحرّك
تستسلم لنفسها وفؤادها
رُوّضت لتعيش داخل قفصها، فلا تشعر برغبة لتطوف خارجاً
سعيدة هي بحبّ سيدها لها
تُبهجها عناية الأمومة
عناية مباركة، مشاعر تسمو على كل المشاعر!
تُربيّ الطفل الذي تحمله بلطف
الذي لا يترك ضرعها ويشاركها عواطفها السامية.

قد يبدو هذا تأكيداً مباشراً على التحيز الإنجليزي ضدّ وضع المرأة المسلمة، وقد يبدو بالطّبع مضيعة للوقت أن نُنكِر مبادئ بايرون الليبرالية في هذا الشأن أو في نواحي الحياة الأخرى. لكن تبقى الحقيقة، حتى هنا، أن قلب الموازين ضدّ إنجلترا يمكن فهمه لأنّ بايرون يسعى إلى قول إن القيود والمبادئ الإسلامية تضمن توفير نموذج منزلي للزوجة والأم الإنجليزية، ومن ثم فإن أي إدانة لاعقلانية للممارسات التركية لابّد أن تتّصف بالنّفاق. وسُرعان ما ندرك، على أية حال، أن المرأة المسلمة على الرّغم من خضوعها لسلطة الرّجل، تتفوّق على نظيرتها الإنجليزية في قدرتها على الإغراء الجنسي وتنعُّمها بالرّفاهية. لقد رأينا إلى أي مدى تذوّقت الليدي ماري وورتلي مونتاغيو هذا الجوّ من الإباحية الأنثوية. ويُمكننا أن نرى من خلال وصف بايرون لحُجرة زليخة في الجزء الثاني من عروس أبيدوس إلى أي درجة كان بايرون مُستعداً للاستجابة لهذه الخاصية الأنثوية. وهنا يصف بايرون ذلك الجزء من البرج حيث تخطط زليخة للفرار مع عشيقها سليم، هربا من زواج يخلو من الحب، رتّبه لها والدها جعفر باشا:

نعم، هناك ضوء في هذه الغرفة المنعزلة
وفوق ملابسها الحريرية العثمانيّة
تتبعثر حباتُ المسبحة الكهرُمانية العطرة
تداعبها بأناملها الرّقيقة
وبجانبها، مُرصّعة بالزّمرد
(كيف يمكن لها أن تنسى هذه الجوهرة؟)
تعويذة أمها الورعة
المنقوش عليها آية الكرسي
هل لها أن تُخفّف من وطأة الحياة الدّنيا، لتفوز بالآخرة
وبجانبها، سُبحة تركية
وقرآن مُزخرف بأصباغ مختلفة
أبيات شعر بهيجة تُمجد الماضي
كتبها كاتب فارسي من زمن بعيد
على لفيفة ورق البردى، عودها، غالبا لا يصمت
متكئاً، مُهملاً الآن
وحول مصباحها الذهبي المتآكل
تُزهر ورود تزيّن مزهرية من الصين
وأثمن منتجات نول إيران
وتقدِمة شيراز من العطر
كل ما يبهج العين والحس
مجموعٌ في هذه الغرفة الرائعة
لكن يشوبها جوٌّ من الكآبة
هي، مثل الباري، حبيسة هذه الحجرة
ماذا ستفعل إذن في هذه الليلة الكئيبة؟

[السطور 63-86]

يبدو الوصف للوهلة الأولى مبهرجاً (مُرصعاً بالجواهر). إلاّ أنّ التفاصيل تبدو غير تقليدية، لكنها مؤثّرة أكثر مما تبدو. تفرك زليخة الكهرمان «بأناملها الرّقيقة» لتفوح رائحة العطر،

وتحتوي تعويذة أمها على نصّ من آية الكرسي، تصف كمال الله عز وجلّ، وعنايته بخلقه، مما يجعل التعويذة مصدر حماية، مثل القدّيس كريستوفر (St Christopher) في الغرب. وسُبحة زليخة التركية تقبع بجانب نسخة مزخرفة رائعة من القرآن، وبجانبه عود موضوع بجانب مصباح ذهبي، ومزهرية من الصين وعطر من «شيراز» (المدينة الفارسية المشهورة بعطر الورد وزيوته). باختصار، تجمع هذه الحجرة النّقاء الديني وتجارب الحواس («كُلّ ما يُبهج العين والحس»). هذا المزيج الاستثنائي من البراءة والحسّية، هو بلا شك نموذج لفردوس المسلم، يتلخّص في صورة الباري (Peri) – روح أنثوية جميلة – أي في صورة حور العين. يرى جعفر ابنته في الجزء الأول في صورة حور العين السماوية:

اصغ اسمع صوت زليخة
مثل ترنيمة حور العين تشنف أذني.

[السطور 146-147]

ثم يستمر بايرون ليُعبّر عن كل الإيحاءات المرتبطة بهذه الاستعارة:
أيتها الباري! مُرَحَّبٌ بك هنا دوماً!
عذبة مثل ينبوع في الصحراء بين أمواج رملية
بارد ترشفه شفاه عَطِشة، فتَنقذها في الوقت المناسب
أنت كذلك لناظري الذي يشتاق إليك،
لا يستطيع المسلمون أن يحمدوا الله
على الحياة عند كعبة مكة، أكثر من حمدي لك ...

[السطور 151-156]

يَتّبع هذا المزيج من النقاء والجنس والتّوق الدّيني والرغبة الحسية، صراحة تعاليم القرآن. ويكتشف بايرون في شخصية الباري/حور العين، الصورة الثقافية للأنثوية الإسلامية التي تُجسّدها زليخة في أنقى صورها. وتزوّدنا استجابة بايرون، بتأييد واضح جداً لهذه الفكرة. فنراه في رسالة للدكتور كلارك في الخامس عشر من كانون الأول من عام 1813 يقول: «رغبْت في أن أجرّب تقديم شخصية أنثي أسميتها زليخة، وأن أحاول بقدر ما تسمح لنا أفكارنا الذّكورية، أن أحافظ على نقائها دون أن أُفسد حرارة مودّتها»(43).

لا تنسجم البطلات المسلمات في الحكايات الأخرى مع هذا النمط، لكنهن يكشفن عن جوانب متنوّعة. فليلى (Leila)، على سبيل المثال، في حكاية الكافر فتاة شيشانية وليس تركية

مثل زوجها حسن، أو يونانية مثل عشيقها المُلحد. يسمح هذا الاختلاف الوطني لبايرون، كما سنرى في ما بعد، بتطوير قصص رمزية سياسية ذات إيحاءات مختلفة. لكنّ ليلى، على مستوى السرد، ضحية تنجح هذه المرة في الهروب من حرملك حسن مع المُلحد الذي يكرهه الجميع. ثُم تدفع جزاء تلك الآثام، فتموت غرقاً وقد وُضعت داخل كيس. لا تظهر ليلى في السرد بشكل مباشر بل نتعرّف إليها من خلال تأثيرها على الرجلين. حسن والكافر. ومن هنا نستنتج أنها تمتلك المزيج الروحي والحسيّ نفسه. فعلى سبيل المثال:

عبثاً، الحديث عن عينها السوداء الجذّابة

بل انظر إلي عين الغزال

ستُغذي خيالك

فعينها واسعة وداكنة مثل عين الغزال ...

[السطور 473-476]

وفي الوقت نفسه:

تشع روحها في كل ومضة

تندفع كالسهم من جفن عينها

[السطور 77-78]

من ناحية أخرى، لا تُعدّ جلنار (Gulner) (اسم يعني زهرة شجرة الرّمان) في القرصان وهي إحدى نزيلات الحرملك، ضحية. هي «ملكة الحرملك» حقاً، التي يقوم كونراد (Conrad) بتحريرها خلال منازلته لسعيد، فتقوم هي بتحويل ولائها من سعيد إلى كونراد، مُبدية عرفانها بالجميل بصورة عاطفية بحيث يبدو من المستحيل أن نفصل الغريزة الاجتماعية عن الالتزام الاجتماعي. وعندما يقع كونراد في قبضة سعيد، لا تتردد جلنار في اغتيال الباشا التركي. ويُمثل هذا الفعل، بكل ما يحويه من عدوانية، المزيج الشرقي من العاطفة الجنسية والإخلاص المتعصّب. أمّا جلنار، فهي ليست مجرّد غانية – فهي لا تشبه أي امرأة جذّابة جنسيا، قد يكون بايرون قد صادفها في إحدى صالونات لندن – بل هي شخصية تختلط فيها النار بالواجب (لنتذكرّ هنا، أن هذه الفكرة كانت مصدر إلهام مور في «عبدة النار») ولذلك، يبقى حب جلنار الشديد لكونراد – الذي يزداد إلى درجة أنها تتنكّر لأجله ثم تلقى حتفها كما نرى في لارا (Lara) – مطلقاً أمثولة الإيمان الدّيني. وهكذا تبقى جلنار مرتبطة بالنموذج المثالي كما تعرّفه زليخة. ولا تبالغ جلنار في توقع استجابة لمشاعرها كما هي الحال مع منافِستها المسيحية، أو على الأقل المنافسة الإفرنجية،

ميدورا (Medora). ولا تملك جلنار أيضاً حياة ميدورا الخاصة الانفعالية العاطفية، التي يُغذيها الحزن والشعور بالذنب. تتحلّى جلنار بوحدة الذّات التي تبدو صعبة المنال بالنسبة للمرأة الغربية، لأن الأولى تتمتعّ بطموح أخلاقي وتفقد ثقتها بالحواس.

لا شكّ أن بايرون أدرك من خلال مفهومه عن المرأة المسلمة مدى اختلافها عن المرأة في ثقافته، لذلك منح كلاً منهما وجوداً واقعياً منفصلاً لا يمكن مقاومته. لا بدّ هنا أن ندرس نموذج شخصية زليخة عن كثب لنعرف إلى أي درجة لا يمكننا مقاومة هذا الوجود. اقترح بايرون عندما بدأ كتابة عروس أبيدوس أن يجعل من سليم وزليخة أخاً وأختاً. لكنه وجد نفسه مجبراً على العدول عن هذه الفكرة، كما يوضحّ في رسالة إلى الدكتور كلارك، كُنا قد أشرنا إليها سابقاً:

«وجدت نفسي مُلزماً أن أجعل بطلي وبطلتي أقرباء، فما من علاقة أخرى يمكن أن تحوي تلك الدرجة من الاتصال وتؤدي في نهاية المطاف إلى عاطفة أصيلة. لقد جعلتهما قريبَين جداً من بعضهما بعضاً ... إلاّ أن الوقت والشمال (أي مناخنا) أغرياني بتغيير هذه الصلة الوثيقة وتحديدها بجعلهما أبناء عمومة(44).

هذه العبارة لا تدع مجالاً للجدل أن بايرون وجد في شخصية زليخة وسيلة للتعبير بشكل غير مباشر عن حبه لأوغستا (Augusta)؛ أخته غير الشقيقة. يُقدّم هذا الخليط من البراءة والحسّية اللذين يتمثلان في الشخصية المسلمة، صورة موازية للمزيج الذي يتكون من العاطفة الأخوية والانجذاب الجسدي اللذين، حتماً، عرضهما بايرون على أوغستا. سواء أكان هذا صحيحاً أم لا، تبقى المسألة العامة هنا كما يلي: لأنّ بايرون نظر إلى شخصياتها بجدّية بدلاً من جعلها مجرّد جزء من خيال غير حقيقي، و تمكن من استخدامها للتعبير عن مشاعره الجادّة.

الرجال

إن كان بايرون قد وجد في الشرق صوراً لأنثوية لا يُمكن مقاومتها، فلقد وجد أيضا أمثلة على ذكورية قوية. تُميّز المجتمعات التقليدية، الأدوار الجنسية (الجِنْدريّة) عن الحياة العامة لإنتاج نموذج ذكوري مثالي من النوع المطلوب، والذي يُثبِت جدارته في الحرب وإدارة الحكومة، و قدرته على الحفاظ على ما يملك من أرض ونساء. يمتلك جميع «أبطال» بايرون هذا النوع من الرّجولة، فعلى سبيل المثال، يمتلك حسن في الكافر كبرياءً عنيداً وافتخاراً بالشرف، مما يدفعه إلى معاقبة الزّنا بالموت، ومواجهة الموت بشراسة. لا يستطيع جعفر في عروس أبيدوس أن يتحمّل عصيان ابنته، ولا يتردّد في ملاحقة وقتل حبيبها – أو من أغواها، بينما يُفكرّ في سليم – مهما

كان حُبها له مخلصاً وصادقاً وحتى إن كان قتل حبيبها سيُدمّر سعادتها بل حياتها. أما سعيد، في الكافر، فهو محارب بارع لا يتردّد مطلقاً في إبادة عدوّه. أما ألب (Alp) في حصار كورنث، فعلى الرّغم من أنه ليس تركياً وهو تارك لدينه ليُصبح مسلماً، فإن تحوّله من ديانة إلى أخرى يدفعه إلى تبنّي موقف رجولي إلى أقصى حد، يتصف بالكرامة والثّبات.

تقف تجربة بايرون في الشرق بأكملها من وراء هذه النماذج الذكورية – ولعلّ الأهم من كل هذا، مقابلة بايرون لعلي باشا، التي يصفها الأول في الجزء الثاني من رحلة الشاب هارولد، حيث يُقدّر بايرون بل يُمجّد الفضائل المشتقة من الإيمان بالقيم المطلقة – مثل الكرامة، والثّقة، والكرم، والشجاعة. يصف بايرون جعفراً في الجزء الأول من عروس أبيدوس فيقول:

يحيط به عديد من العبيد الشجعان
يتقدّم أشجعهم، مُزيّناً
ينتظر أوامر سيده
ليقود خُطاه أو ليَحرسه عند راحته
جلس جعفر الشيخ، في ديوانه
تكشف عينه الحكيمة استغراقاً في التفكير
على الرّغم من أن وجه المسلم
غالباً، لا يفضح مشاعر صاحبه لمن حوله
أما العقل، فماهرٌ في إخفاء
كل شيء، إلاّ الكبرياء الذي لا يُهزم
وكذا خَدّه الحزين، وحاجبه المُتأمّل.

[السطور 20–30]

هذا الكبرياء ليس مجرّد إحدى فضائل العقل، بل هو ثقة تنبع من ممتلكات الشخص. ومن بين الأشياء التي يمتلكها جعفر، الشرف ولا يعني ببساطة احترام الذات، بل يعني أيضا كلّ الامتيازات مثل الثروة، والعبيد، والطاعة الفوريّة. لذلك يحتفل المحارب، قبل وبعد النصر، بولائم وفيرة ومُرفّهة. لنأخذ سعيداً في القرصان (الجزء الثاني) كمثال:

يجلس سعيد ذو العمامة على منصة عالية في بهوه
ومن حوله، الزعماء المُلتحون الذين جاء ليقودهم.

رُفعت الوليمة والمُتبقّي من البيلاف(×) -
يُقال إنه تجرأ أن يَعُبَّ من مشروبات مُحرّمة
بدت لبعضهم شراب التّوت غير المسكر
يحمله العبيد ويطوفون به لأجل هذا المسلم المُتزمّت،
وكذلك يحملون الشبق(××) الذي تنتج عنه غيمة تتلاشى
بينما ترقص العالمات(×××) على أنغام القيثارة العنيفة.

ونلاحظ مرة أخرى، ربمّا صُدفة، دقّة الاستشراق عند – بايرون – «ذو العمامة»، «مُلتحون»، و«البيلاف» (طبق تركي من أرز ولحم)، و«مشروبات مُحرّمة»، (مما يُوحي أن النبيذ مُحرّمٌ حَسْب التعاليم الإسلامية)، و«شراب التوت غير المُسكر» (أو القهوة)، و«الشبق» (الغليون) و«العالمات» (الرّاقصات). ينعم سعيد هنا بأحلام اليقظة تماماً مثل زليخة. وعلى العموم، فهذه الممتلكات الرائعة تصنع مجده، فالبطل المسلم لا يمكن أن يتحمل الفقر أو القِلة. وكما يُسيطر البطل المسلم على نفسه، فهو يسيطر على الآخرين أيضاً، فالنموذج الذكوري مُسيطر وعُدوانيٌ أيضاً.

ينظر بايرون إلى هذا النموذج الذكوري بجدّية تامة ولا يتّضح ذلك من خلال احترامه له فقط، بل من خلال انتقاده له أيضاً. فما من شك أن النموذج الذكوري يُعدُّ مفهوماً متيناً ومثيراً للإعجاب، لكنه في الوقت نفسه، مفهوم ناقص. توضّح لنا «حكايات تركية» أنّ شخصية المسلمين المستبدّين من الرجال محدودة، ونُدرك ذلك من خلال مشاعرهم تجاه النساء. لذلك نجد أن شخصية الكافر أكثر تعقيداً من شخصية حسن. فكلاهما يُحارب من أجل امرأة، إلاّ أن حسن يبدو أكثر صرامة، وبعيداً عن الشبهات، ويتصرّف بشكل تلقائي طبق رموز جنسه وطبقته وثقافته. يُصبح الانتقاد أكثر صراحة في عروس أبيدوس، حيث لا ينسجم سليم مع النموذج المثالي الذكوري الذي يُجسده جعفر، بل يبدو الأول حسّاساً تجاه رغبات زليخة ومشاعرها. ومن ثم، نرى في سليم، شخصية المحارب، و «بطل» العاطفة أيضاً، وتُوحي مشاعره أن النساء لسن مجرّد ممتلكات وأنماط، بل يملكن مشاعر، ولهن أفكار خاصة بهن. عندما يعرف سليم أن جعفر تخلّى عن زليخة لشخص آخر، يتّخذ الأول وضعيّة تشبه تلك التي يتّصف بها العاشق «الرّيفي»:

× البيلاف: طعام شرقي من أرز ولحم وتوابل. (المترجم)

×× الشبق: بيبة تدخين تركية يبلغ طولها 4 أو 5 أقدام أحيانا. (المترجم)

××× (Almahs) في العربية (ālimah) هي العالمة أي المتدرّبة في الموسيقى والرقص وتعني أيضا فتاة تجيد الرقص. (المترجم)

لا يزال يُحدّق من النافذة ذات القضبان المشبكة
شاحباً، صامتاً، رزيناً بحزن

[السطور 255-256]

ثم يُصبح العاشق في ما بعد، مسموعاً:
لن أؤذي أدق شعرة من تلك
التي تتجمّع حول جبينك الجميل،
ولا حتى مقابل كل الكنوز المدفونة
داخل كهوف استخر.(×)

[السطور 355-358]

ويساعد هذا العامل في تأهيل القيم التي يجسّدها جعفر. إذ تؤكد حكاية القرصان على هذا النمط فقط. فَرفْضُ كونراد للعبوديّة التي يفرضها سعيد على جلنار تُوقِظ بداخلها حُبّها له، وهذا في الواقع تحدٍّ من الناحية الإيديولوجية لسيادة سعيد، تماماً كما هي الحال مع الهجوم العسكري على قوّاته.

وهكذا تترك النساء، في كلِّ حالةٍ حتى الآن، الطاغية المسلم لأجل شخصية، سواء أكانت مسلمة أم لا، تتعاطف مع رغبات المرأة والمأزق الذي تقع فيه. يظهر النمط المسلم، إذن، كشخصية تفتقر إلى شيء ما، حتى وإن كانت منتصرة عسكرياً، كما هي الحال مع جعفر. وتؤكد آخر الحكايات السردية، حصار كورنث، هذا القصور في شخصية البطل المسلم، لكن بصورة أعمق. وينبع عمق الموقف من حقيقة أن ألب، بطل الحكاية يجمع بين الرّجولة (الإسلامية) المثالية والعاطفة (الرومانسية) المثالية أيضاً. يفوز ألب، كمسيحي يعيش في البندقية، بحبّ فرانشيسكا (Francesca) مُتحدّياً أوامر والدها (المقطع الشعري السابع):

يأمل أن يفوز، دون موافقة
سيدها العنيد
الذي في غمرة غضبه، رفضه فؤاده
عندما قام ألب، على الرغم من اسمه المسيحي،
بطلب يدها الطاهرة.

[السطور 181-186]

× كهوف استخر (Istakr or Istakhar)، هي سلسلة جبال في بلاد فارس. (المترجم)

يُمثّل ألب، بوضوح، العاشق الأنيق (عاشقٌ من البلاط) الذي يستجيب لحب محبوبته، وذلك قبل أن يتّم اتّهامه بالخيانة (ربّما من قبل «السيد العنيد» الذي يُصمّم على التّخلّص منه):

كان العاشق الأكثر سعادة على زورق الغندول أو في بهو القصر
تلألأ في الكارنفال
وغنىّ أعذب ألحان السريناد(×)
لن يُعزف مثلها من قَبْلُ على مياه أدريا
في منتصف الليل، لفتاة إيطالية.

[السطور 144-148]

يتبنىّ ألب الإسلام بحماسة شديدة تتحوّل إلى نوع من التّعصب، بينما يتم إبعاده عن فرانشيسكا والبندقية والدّين المسيحي. ويتبنىّ أيضاً النموذج المثالي للذّكورية الذي يجده بايرون في الشرق. وهذه هي ببساطة النقطة الرئيسة في ذروة أحداث المواجهة بين فرانشيسكا وألب تحت ضوء القمر خارج أسوار كورنث في الليلة التي سبقت الاعتداء الذي أدى إلى دمار المدينة (المقاطع الشعرية 20-21). وهناك ترجوه فرانشيسكا أن يعود إلى عقيدة «آبائه» (السطر 576) إن لم يكن إلى دوره كعاشق – «إن لم يكن لأجل حبك لي» (السطر 628) – وتعكس استجابته في هذا السياق تأكيداً على صرامة كبريائه الذّكوري الذي أصبح يُؤمن به الآن.

انتفخ قلبه كِبراً، ثم أشاح بوجهه
يدفعه فخرٌ عميق لامُتناه ...
هو يلتمس الرحمة! هو يفزع
من كلمات عنيفة تنطق بها فتاة مخلوعة الفؤاد!

[السطور 608-613]

هذا هو صوت الغرور الذّكوري. ونتيجة لذلك، فإن رفض ألب لدور العاشق وكل ما يُوحي به، لِصالح دور الاكتفاء الذّاتي الذّكوري، يتم رفضه أيضاً، كما يجب أن يكون حال الأمور، من قِبَل فرانشيسكا، ومن ثم فالنهاية التراجيدية المدمّرة تُصبح حتمية. وتُجسّد محدوديّة الذكورية الإسلامية بشكل بارع وذكي في حصار كورنث، أكثر من أي حكاية أخرى. أمّا تركيا فتمثّل بالنسبة لبايرون جزءاً من، وليس كُلَّ، الواقع. فالاستشراق الواقعي لا يسمح لنفسه باتباع البساطة والعاطفية اللتين تميّزان الاستشراق التقليدي.

× السريناد: لحن يُعزف أو يُغنىّ ليلا في الهواء الطلق، وبخاصة من قبل عاشق تحت نافذة محبوبته. (المترجم)

الإمبريالية والحرّيّة

لقد أثّرت تجربة بايرون في الشرق بعمق على مبادئه وقيمه السياسية التي كانت ثورية ليبرالية، ولذلك عارض بايرون النظام الأوروبي الذي دشّنه الكونغرس في ڤيينا. وقاده ذلك بشكل طبيعي إلى تبنيّ موقف ناقدٍ للإنجازات السياسية البريطانية التي جسّدها جورج الثّالث (George III) وكاستلريه (Castlereagh) و ويلنغتون (Wellington). بدأت ليبرالية بايرون في الوطن، ولقد جعلته قدرته على انتقاد الذّات محلياً مقبولاً عند الأمم الأجنبية بوجه خاص. وأظهر بايرون ازدراء غير متحفظ لأي شكل من أشكال الإمبريالية، مما يعني أنه تعاطف بشكل طبيعي تجاه الأمم الخاضعة للاستعمار. كان كذلك ملتزماً بشكل تام تجاه الهوية الوطنية، والاستقلال، وحكم الذّات، سواء كان في صراع البرتغال ضد فرنسا، أو إيطاليا ضد النمسا، أو اليونان ضد تركيا. وأهم تلك الصراعات هي الأخيرة، التي أثّرت بشدة على مفهوم الاستشراق عند بايرون.

لا بّد أن نلاحظ كذلك مدى ارتباط مفهوم الاستشراق الواقعي الذي يسعى هذا الفصل إلى تعريفه، حيث يحتلّ هذا المفهوم ذروة النقاش، في الاستشراق عند بايرون. لم يكن سقوط اليونان بالنسبة له مثالاً يمكن الاستشهاد به كسبب للتّأمل الأخلاقي – كما هي الحال مع موضوع سقوط الأمم عند ساوذي، أو قصة مجازية تشير بشكل غير مباشر إلى المشهد السياسي البريطاني عند بايرون. بالنسبة له يُعبّر هذا الموضوع عن حقيقة الأمر: فهو انحدار و خضوع مجتمع معين أو أمة معينة ذات وجود تاريخي حقيقي: ويعني ذلك أن الاهتمامات العالمية، سواء كانت اهتمامات بالشرق (القسطنطينية) أو بالغرب (البندقية، وفرنسا وحتى بريطانيا لسلبها لقطع البارثينون[×] الرخامية)، التي ارتبطت جميعها بخضوع اليونان، كانت حقيقة وليس مجرّد ضغوطات رمزية. بهذا المعنى، يُثير تحليل بايرون للإمبريالية الإسلامية تساؤلات حول الإمبريالية في الغرب. فالغرب يُضمَّن، بطريقة أو بأخرى، داخل الأزمة اليونانية. ونُؤكد مرة أخرى، أنه بسبب قدرة بايرون على النّظر إلى وضع بلاده بجدّية تامة، يستطيع كذلك أن ينظر إلى ثقافة سياسية أجنبية مثل الإسلام، بشكل جادّ أيضاً. ورُبّما يُدين بايرون الاستبداديّة التركية، إلاّ أن إدانته تلك تتجرّد تماماً من مشاعر الرّضا عن الذات التي يتّصف بها الإنجليز.

تتيح لنا اليونان في «حكايات تركية» فرصة للتركيز على ارتباط بايرون السياسي، حيث

× البارثينون (Parthenon) هو هيكل لإلهة أثينا في مدينة أثينا. (المترجم)

يُشكّل موضوع خضوع اليونان جُلّ اهتمامه. فالمقطع الشعري الأول من الجزء الثاني من رحلة الشاب هارولد، والذي يُخاطب أثينا، يطرق الموضوع نفسه. يبحث هارولد عن «أسلحة المحاربين» و «ثوب السوفسطائي» في زمن العظمة الأصيلة لأثينا، لكنه يجدها جميعا قد «اندثرت ... عبر حلمٍ بالأشياء التي كانت موجودة في الماضي».

انهض يابن الشمس! واقترب هنا!
تعال، لكن ليس بجوار الجّرة التي لا يدافع عنها أحد:
انظر إلى هذه البقعة، ضريح أمّة!
كل ما تبقّى من الآلهة، التي لم تعد مقاماتها تحترق.
حتى الآلهة لابدّ أن تخضع، وتحلّ الدّيانات محلّها:
لقد كان جوبيتر في السابق، والآن محمد، وعقائد أخرى
ستظهر عبر السنوات القادمة، حتى يعرف الإنسان
عبثاً يحترق البخّور، بينما تنزف الضحيّة
مسكين هو، طفل الشك والموت، يبني أحلاماً هزيلة.

[السطور 19-27]

هُنا يُؤوَّل مصير أثينا (تحوّل البارثينون إلى كنيسة في القرن السادس ثم إلى مسجد في القرن الخامس عشر) أخلاقياً إلى تشاؤم كوني، يغرس جذور الجهد البشري وطموحاته داخل الشك والموت. وهذا تحديداً هو موضوع المقاطع الشعرية الخمسة عشر الأولى: «تُخبرنا تلك الجرّة الصغيرة أكثر من ألف عِظة أخلاقية» (السطر 36)، وتتلخص الحكمة الأثينية في القول المأثور: «كُلُّ ما نعلمه هو أننا لا نعلم شيئاً» (السطر 56). وعلى العموم، هذه الرّسالة التاريخية لا يسمعها أحدٌ سوى الشاعر. يجلس هارولد وحيداً «فوق هذه الصخرة الثقيلة / فوق العمود الرّخامي الذي يبرز من القاعدة التي لم تندثر بَعْد» (السطور 82-83)، ويُقدّم لنا الوعي الذي يبدو، حتى هذه اللحظة مفقوداً في الحاضر اللاّمُبالي:

لا تشعر هذه الأعمدة الفخورة بأي تنهيدة عابرة
يجلس المسلم بجوارها غير متأثّرٍ، بينما يطوف اليوناني المرح مُنشِداً.

[السطور 89-90]

لا يدرك بايرون صرامة الأتراك وطيش اليونانيين فقط، بل يضم إليهما أيضا الجشع الإنجليزي القاسي، أو بالأحرى الجشع الأسكتلندي («كاليدونيا؛ فلتّحمرّي خجلاً» — السطر

95)، الذي يُجَسِّده اللورد إلغن (Lord Elgin) فيُصوِّره بايرون كشخصية أسوأ من المُحتل التركي. فهو «اللّص الأخير، الأسوأ، المُتبلِّد الحس»:

بكت(×)، وتفاخره الحقير
الذي يدمّر ما أبقى الزمان، والأتراك، والقوطي
مُتحّجرٌ مثل الصخور على شاطئ موطنه
عقله فارغ وقلبه قاسٍ
يُدبّر عقله وتسعى يداه
إلى استبدال آثار أثينا الفقيرة بلا شيء
أبناؤها الضعفاء لا يستطيعون حراسة مقامها المقدّس
ولم يدركوا حينها، ثِقل أغلال المُستبد.

[السطور 100-108]

إذن فالاستبداد السياسي الإسلامي يُقابله السلب والنهب الثقافي الغربي. ويُظهِر هارولد نفسه كالشخص الوحيد الذي يُدرك ويؤثر فيه واقع الموقف السياسي في اليونان.

تُساعدنا وجهة النظر تلك على تعريف تركيبة «الكافر»، التي تتمثّل أمامنا كسلسلة غير مترابطة من كلام مجزأ ينطق به العديد من الرّواة، الذين لا نتمكن من تعريفهم بشكل موثوق. تبدأ القصيدة بمائة وسبعة وستين سطراً، تبدو غير متّصلة بالموضوع، حيث ترثي السطور ضياع أمجاد اليونان وعظمتها السابقة. إلاّ أن قراءة عن كثب تكشف سريعاً أن بايرون يؤكد هنا أمراً يختلف تماما عن ذلك في رحلة الشاب هارولد. لا يبدو أن بايرون يهتم هنا بفكرة انهيار الإمبراطوريات، بل يُبدي الآن اهتماماً أكبر بحاضر اليونان، الذي يعتبره حرفياً، نوعاً من الموت. يُقدّم بايرون هذه الفكرة التي تتكرّر خلال القصيدة، في السطور الستة الأولى التي تُناجي قبر ثيميستوكلز(××) المُطلّ على شواطئ بحر إيجة الجميلة. أما مناخ اليونان ومنظرها الطبيعي فكلاهما ساحر كما كان دوماً، إلاّ أن المحتوى الإنساني تغيّر كُلياً. فعلى سبيل المثال، تُسكِت قساوة القرصان أغنية الصياد اليوناني، أما «الفردوس» فتتحوّل إلى «قفر». أماّ الخاتمة التي تمتد إلى أكثر من اثنين وعشرين سطراً (68-89) فهي بسيطة: الحاضر عبارة عن جثة، لا تزال مُسالمة

× بكت (Pict) هم قدماء الإنجليز الذين قادهم Britons والرومان الى سكوتلندا. (المترجم)

×× ثيميستوكلز (Themistocles): (525؟ - 460؟ ق.م.)، أحد رجالات الدولة في أثينا وقائد بحري. (المترجم)

وجميلة، لكنها ميتة: «هي اليونان لكنها لم تعُد اليونان الحيّة!» والمفارقة أن جمالها «يزهر» ليصبح جيفة «مخيفة». والإيحاءات السياسية هنا بسيطة بالمثل: يتحمّل أحفاد المحاربين القدماء الذين قاتلوا في معركة ثيرموبايلي[×] (Thermopylae) ومعركة سالامس (Salamis)[××] جزءاً من المسؤولية لما حدث لليونان، في الوقت الحاضر: فهؤلاء الأحفاد «عبيد، يزحفون مثل الجبناء». ولا تبدو محاولة بايرون برفع همة هذه السلالة الكسولة متفائلة. «ماذا يقول من يطأ شاطئك؟»، يسأل بايرون. لا تُلهم الإجابة أملا كبيراً:

فلتزحفوا الآن من المهد إلى القبر
عبيداً، لا بل كافلون للعبيد.

[السطور 1501-1502]

لأنّ أثينا، كما يُلاحظ بايرون، تتحوّل إلى إحدى ممتلكات كِسْلر آغا (Kisler Aga)، الذي يُعيّن المُتمرِّدين، فهو «قوّاد مخصي»، «يحكم حاكم أثينا!» بالإضافة إلى ذلك، تطوّر غموض اليونانيين القدماء إلى «خداع» القراصنة و«مكر» المحدثين.

في ضوء هذه «المقدمة» يجب أن نُفسِّر الكافر، على الأقل من هذا المنظور، كتحليلٍ لليونان الحديثة. نقرأ هنا حكاية قاسية بشعة عن انتقام خاص وانتقاد مُضاد بسبب امرأة دُمِّرت بفعل مفهوم الشرف الإسلامي والعاطفة المسيحية في آنٍ واحد، وبسبب شعور الرّجال بالعار والذّنب. فهي مجرّد قصة عنف خاص، ليس لها أي دافع سامٍ، سواء أكان أخلاقياً أو سياسياً، لكنّها تؤكد على التحليل السابق. غير أننا إذا اتبعنا إشارة جيروم ماغان (Jerome McGann)، فيمكننا أن نجازف بتقديم تفسير آخر «ترمز فيه ليلى الشركسية إلى الأرض التي تصارع عليها الأتراك ومواطنو ڤينيا، لقرون، ولم يستطع أيّ منهم أن يدّعي ملكيتها الكاملة»(45)، إن كانت هذه القراءة مقبولة، فهي تركيز على مماثلة ليلى باليونان أولاً، كرمزٍ لجمال البلد الطبيعي، ثم كجثّة يتصارع عليها الأتراك والإفرنج، وبهذا المعنى، فهي تُرسّخ الخصومة بين الزعيم المسلم والكافر. أول نقطة في تحليل بايرون السياسي مفادها أن كلا الضّدّين مذنبان بالتساوي ومسؤولان عن دمار ليلى/اليونان، التي تُصوَّر في الحكاية كضحيّة (للشرق أسلوب مختلف في التدمير، إلاّ أنه

× ثيرموبايلي (Thermopylae) معركة وقعت عند ينابيع ثيرموبايلي في اليونان سنة 480 ق.م.، حيث تغلب اليونانيون على الفرس الذين فاقوهم عددا. (المترجم)

×× سالامس معركة وقعت في جزيرة سالامس في الخليج الساروني بالقرب من أثينا سنة 480 ق.م.، حيث انتصر اليونانيون وحلفاؤهم على الفرس.

ليس أكثر ضراوة أو جشعاً من الغرب). أماّ النقطة الثانية: فإن كان لابدّ أن يظهر بديل سياسي كافٍ، يجب أن يكون مستقلاً عن المنافسة العقيمة بين القوى الاستعمارية.

أماّ الصعوبات التي تواجهها طريقة ظهور هذا البديل – «الطريقة الثالثة» – فيستكشفها بايرون في قصيدة \القرصان وفي قصيدة لارا\ التي تُكمِل موضوع الأولى. القضية التي طرحها القرصان بسيطة تماما، من وجهة نظر سياسية. فيبدو أن مبادرة كونراد بالهجوم على سعيد، الذي كان على وشك الإعداد للهجوم على حصن كونراد في الجزيرة، مُبرَّراً كوسيلة للدفاع عن النفس وتحقيق الاستقلال. ويُضاف إلى ذلك أن سعيد طاغية بالمفهوم السياسي والعائلي. أماّ كونراد فيُمثّل الليبرالي الغربي في مشاعره تجاه أتباعه وتجاه النساء خاصة. يتبدى في الظاهر، نتيجة لذلك، أن تركيا تُمثّل الاستبداد الشرقي الذي تعلمنا أن نربطه بالإسلام، وأنها شرسة سياسياً. لكنّ الأمر سريعاً ما يتعقدّ. فبداية، لا يُمثل كونراد شعوراً عميقاً وغامضاً بالذّنب. ثانياً، يترك دمار سعيد، الذي لا يُعدّ انتصاراً لكونراد، المزيد من مشاعر الذنب، فالأخير ينتصر عليه عبر الاغتيال الذي لا يُنفّذه بنفسه، بل يتسبب به، فأفعاله تستميل جلنار، التي تقوم بالاغتيال، إلى جانبه. لا تخدم حقيقة أن حماية كونراد للنساء هو عمل يعكس شهامة الليبرالية، سوى أنها تحدث تعقيداً في شبكة الخير والشر بشكل أعمق. في الواقع، تتضاعف المتناقضات، ففردوس الحب التي تقدّمها ميدورا، محبوبة كونراد، التي يُعذّبه قبولها، تُدمَّر بالكامل بموت ميدورا الذي ينتج بحدّ ذاته عن حاجة كونراد لحماية جزيرته، ذلك أن ميدورا تمثل مركز هذه الجزيرة. ويجد كونراد نفسه مشوشاً مهما عَمِل. ونجد في لارا\ كذلك النمط نفسه في سياق قوطي مبهم يُشير إلى إسبانيا ويتذكر نيوستيد أبي (Newstaed Abby)، حيث يجد كونراد نفسه – والآن «لارا»، بصحبة جلنار التي تتنكر في هيئة خالد (Kaled)، الغُلام المُخلص – متورّطاً لأول مرة بعراك ضارٍ مع خصومه، ثم ينضم إلى انتفاضة سياسية شعبية، ويتخذ زمام القيادة أيضاً، ثم يُقتل في نهاية المطاف على يد جيش الحكومة. وهكذا، يبدو أن مشروعه السياسي ينتهي بسفك دماء لا هدف له ولا غاية ترجى منه.

من الممكن هنا، بكلّ المصطلحات العامة، أن نميّز الخطوط العريضة لنمط سيرة ذاتية، حيث نجد شخصيةً كان من الشائع مقارنتها ببايرون (وقد ابتهج لذلك سِراً) في موقعين يتوافقان تقريباً مع المواقع التي استبدلها بايرون بمواقع أخرى، وهذان الموقعان هما شرق المتوسط والدولة العربية. وإن كان الأمر كذلك، فمن الواضح أنه يختبر في كليهما مأزقاً سياسياً يُفضي به إلى طريق مسدود. لقد أحس بايرون بهذا الشعور بشكل متزايد عند عودته إلى إنجلترا بعد «جولته

الضخمة». ونقتبس هنا فقرة شهيرة من إحدى رسائل بايرون يمكن أن تزوّدنا بتوضيح كافٍ. كتب بايرون في الحادي والعشرين من أيلول من عام 1813 إلى الليدي ميلبورن:

التقيت بأسقف صُدفة، في بغدين (Bugden)؛ ذكّرني الأسقف بالحكومة، والحكومة ذكّرتني بالمحكومين، والمحكومون ذكروني بشعورهم باللامبالاة تجاه حُكّامهم، شعور لا بدّ أنك لاحظت أنه مُوجّهٌ نحو كُلِّ الأحزاب ....(46)

إنّ قدرة بايرون على التحرر من الأوهام المرتبطة بحزب اليمين (الحكومة) — والأهم من ذلك — تلك المرتبطة بحزب اليسار (الشعب والمحكومين) تبدو كاملة. فالقوات التي تتّخذ ردّة فعل، فاسدة في واقع الأمر، أماّ قوات الثورة المضادة فمُنهكة جداً. لعلّ ذلك صحيح بالنسبة لإنجلترا كما كان صحيحا أيضا، بشكل لافت، بالنسبة لليونان. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، ما هو الدور المُتبقي لبايرون الذي يجلس، مثل الشاب هارولد، بين حطام بارثينون، ويُمكنه أن يرى، لكنه لا يستطيع أن يفعل شيئا؛ أي أنّ معرفته تُناقض في كميتها قدرته على التّصرف. ومن ثم تنتهي أي محاولة للتصرف، في هذا السياق، بتناقض وتوتّر.

لا عجب أن بايرون كان تّواقا إلى الشرق، ومحاربيه الفخورين، ذوي العزيمة، وما يقدّمه من صور البطولة، خاصّة بعد أن فقد ثقته في ردّ الفعل والثورة. لكنّ «حكايات تركية» توضح أن الشرق، ببساطة، أعاد إنتاج المشكلة. شعر بايرون بالغربة في لندن وكذلك في أثينا. لذلك، لا تتمكّن شخصيات بايرون الرئيسة من التّكيف، ويُولّد ذلك شعوراً بعدم الانتماء لأي وطن، أو أي مجتمع. فالكافر مثلاً كما يُوضّح لقبهُ (حيث لا يُمنح اسماً) أجنبي في اليونان لا يتمكن أبدا من الاندماج أو الانصهار في المجتمع الجديد. لا ينسجم كونراد أيضاً مع جزيرته، وبعد أن يهزم سعيد، يتخلّى عنها للأبد، فلا يشعر بأنه مرحّب به، تماماً كما تشعر لارا في إسبانيا (أو في أي مكان)، لأنه ليس لديه أي دور اجتماعي أو سياسي، ويعتبره خصومه، وإن كان ذلك من نسج الخيال، دخيلاً.

ولعلّ أكثر الأمثلة إثارة هو ألب في حصار كورنث الذي يتم إبعاده ومن ثمّ عزله مرتين. ونتيجة لذلك، يُساق خارج البندقية ليعتنق الإسلام ويصبح قائد القوات التركية. وهكذا يحظى بفرصة للتّصرف ببطولة، إلاّ أن هذا التصرّف لا يحظى بأي أهمية سياسية، بل يقودنا إلى الكراهية العقيمة الأصلية التي تشتعل بين قوتين إمبرياليتين تتصارعان على جثة اليونان — التي تتجسّد الآن في صورة كورنث:

عِماد هذه الأرض، التي لا تزال

بالرّغم من سقوطها، تنظر بفخر إلى تلك التلّة،
علامة للمدّ المزدوج
بلفائفه الأرجوانية على كلّ جانب
وكأنما تثور مياهها لتلتقي
لكنها تتوقّف وتزحف بجانب قدميها.

[السطور 7-12]

ترمز المدينة، وتحديداً برزخ كورنث الذي يفصل البحر الشرقي عن البحر الغربي، إلى مأساتها. فهي مُحتلّة من قبل قوة فينيسية (إيطالية) صغيرة، ويحيط بها جيش تركي هائل «يشرق عليه الهلال / على طول خطوط المعسكر الحربي المسلم/... وكتيبة من رجال يعتمرون العمائم» (السطور 30-31-35). وعلى الرغم من سيطرته على هذه القوة العظيمة، لا يشعر ألب برضاً حقيقي، بل يظلّ مُعذَّباً، وقلقاً، ويُعاني من انقسام ذاته:

لم يكن ذلك الصوت الفخور المتعصب صوته،
لم يكن الذي يصنع الهلال فوق الصليب
أو يُخاطر بحياة تتبعها خسارة ضئيلة،
لينعم بالأمان في الفردوس
حيث يقع في غرام حور العين الخالدات
لم يشعر مثل الوطنيين المتحمسين
بسموّ الحماسة،
أو بتدفق دمه بغزارة عندما يكدح بلا تعب
عندما يحارب على تراب الوطن.
وقف وحيداً، مرتداً
ضد الدولة التي خانها.

[السطور 252-262]

على الرغم من أنّ أتباعه من المسلمين أطاعوه، لأنه يتحلّى بالشجاعة والمهارة،
لكن لا يزال أصله المسيحي
بالنسبة لهم، أقل بقليل من الخطيئة.

[السطور 269-270]

أما عزلته كمسلم الآن فهي أعظم مما كانت عليه عندما كان مسيحياً، ويعكس دافعه الرئيسي – الانتقام من البندقية ومن والد محبوبته الأصلية الذي أصبح الآن حاكم كورنث – حقيقة أنه ما يزال متورّطاً بعمق مع الدولة التي خانها ورفضها، ومدى بُعده عن أي ارتباط حقيقي بالإسلام كبديل. لذلك، لا يدهشنا أن كفاحه السياسي تعكّره كوابيس تتكون من صور مرضٍ وفساد، كتلك التي يراها ليلاً تحت جدران كورنث:

رأى كلاباً هزيلة بجوار الحائط
تحتفل فوق الأموات
تهرّ وتلتهم جثث الأموات وأوصالهم

[السطور 409-411]

إنها حقاً وليمة موت. ولا يُدهشنا أيضاً أن ينتهي الصراع بلا جدوى، عندما يتم تفجير مستودع المدينة من الذّخيرة وعندها يتم تدمير المسيحيين والمسلمين معاً وكذلك نصف كورنث. هنا تُمثّل الحروب الإمبريالية كشيء يُلوّث الطبيعة. إنّ مأساة ألب تنتج عن حقيقة أن رفضه للبديل المسيحي لا يترك له خياراً سوى البديل المُسلم غير المقبول. يُمثّل الإسلام بالنسبة لبايرون من النّاحية السياسية وعداً بالحرية، وكذلك يُميّز فيه بايرون مأزقاً يؤدي إلى طريق مسدود. ولا نجد بايرون أكثر واقعية في استشراقه مما هو عليه في رفضه لجعل تركيا تلجأ إلى ملاذٍ شرقي عاطفي.

البطل البايروني

لا أزعم هنا في هذه الخاتمة من الفصل الأخير الذي يُعالج الاستشراق السردي في الأدب الرومانسي، أنني قدّمت وصفاً كاملاً أو حتى كافياً للبطل البايروني، وهو موضوع اهتم به معظم النّقاد، ومنهم بيتر ل. ثورزليف (Peter L. Thorslev) الذي كرّس مقالة كاملة ليناقش هذا الموضوع (47). أما ما أقترحه هنا فهو أمر أكثر تواضعاً: فأنا أسعى إلى إبراز إلى أي مدى لعب اتصال بايرون بالشرق دوراً في تطوير وتماسك شخصية لها جذور في الأدب الأوروبي الغربي وتحديداً شخصية الشرير القوطي، الخارج عن القانون في مرتفعات اسكتلندا، والشاعر الأوزياني، والنموذج الرومانسي لشخصية بروميثيوس، قابيل وإبليس (إبليس ملتون على وجه الخصوص)، وأبطال تاريخيون مثل نابليون.

ولا نملك سوى أن نُرحّب بتحذير بيتر ثورزليف من المبالغة في تبسيط مفهوم معين وتأكيده

تنوع صور البطل في «حكايات تركية»، (فالكافر مثلاً يمثل الشرير القوطي المُتعاطف. ويُمثل سليم بطل العاطفة، ويمثل كونراد الخارج عن القانون النبيل، أما ألب فهو شخصية مُركّبة). وعلى الرغم من هذا التنوع، تشترك جميع هذه الشخصيات (باستثناء سليم) في صفات معينة تُبرّر معالجةً جماعيةً لها. كُتبت «حكايات تركية»، على فترات متقاربة، وتُمثل تنوعاً في الموضوع واستكشافاً متكرراً للمُعضلة نفسها. ومن ثم يمكننا أن نفترض أن أبطال «حكايات تركية»، يُعبّرون عن اهتمامات متقاربة.

لقد أردت أن أؤكد أنّ بايرون، من خلال الصراع بين الشرق والغرب، يُبعد نفسه عن الجانبين، ومن ثم يجد صعوبة ملموسة في تحديد موقف خاص به. تتحوّل هذه الصعوبة بالإضافة إلى ذلك، إلى مأزق شخصي لأنها تُوحي أن بايرون لا ينتمي إلى أيٍّ من الشرق أو الغرب، أي يُصبح شخصية مُشرّدة، ثم يتحوّل إلى دخيل مُنعزل. ويُشارك البطل البايروني مؤلفه هذه المعضلة إلى أقصى درجة، كما تؤكد المواقف السردية للكافر، وكونراد وألب.

يجب هنا، على أية حال، أن ندرس حالة «الدخيل»، عن قرب. يتميز البطل البايروني عادة، وبشكل صارم عن الشاعر أو السياسي الإنجليزي التقليدي. تقتبس الليدي بليسنغتون (Lady Blessington) في كتابها محادثات مع لورد بايرون، العبارة الكلاسيكية التي قالها بايرون ضدّ الأخلاقيات الإنجليزية التقليدية:

إنّ احترامي للأخلاق يجعلني ناقِماً على بديلها اللغوي الوضيع، مما يدفعني إلى شنّ حرب عليه، وهنا يختار الجانب الطيّب من العالم أن يعد موقفي هذا، دلالة على خداعي ... لقد كنت دوما مُتساهلاً مع الجرائم التي تؤدي بذاتها إلى عقاب ما، بينما لا أميل إلى الشفقة على هؤلاء ... أضِف ذلك البديل اللغوي والنّفاق إلى قائمة رذائلهم(48).

يكشف هذا الاقتباس عن الكثير لأنه يُؤكد في المقام الأول أن ما من شخص - بالذّات الإنجليزي التقليدي — بريء، أو بعيد عن الرّذيلة ، وأنّ الاختلاف الحقيقي بين الشخص الذي يحوز إعجاب الآخرين والشخص الوضيع، وأنّ الأول يعلم أنه «شرّير»، بينما يتظاهر الآخر، أو يخدع نفسه فيصدّق أنه بعيد عن أي لَوْم . إلاّ أن الجريمة الحقيقية هي «اللغة المُتكلّفة» (49) التي توحي بالطيبة والورع اللذين لا يتوافران في الشخص فعلاً. وطالما تُسيطر هذه اللغة على إنجلترا، فلا تستطيع الأخيرة أن تُزوّد بايرون بدور عام يحكمه احترام الذّات، باستثناء دور الناقد الساخر القاسي. لكن ، كيف تُعبّر عدوانية بايرونٍ ضد النفاق الأخلاقي والعاطفي، عن نفسها؟ لقد اقتبسنا سابقاً تلميحاته الخفية لزوجته، التي يُفضّل فيها المعتقدات والممارسات

الإسلامية على المسيحية منها. لقد صُمّمت هذه التلميحات بطريقة، مهما كانت الحقيقة التي توحي بها، لإحداث صدمة تهز ورع أنابيلا التقليدي، إذ يُعلن بايرون لها أنه يُجسّد ملاكا ساقطاً. (لقد أخبر بايرون الدكتور كنيدي أيضا أنه مُعجب بفكرة أن إبليس كان خاضعا لسلطة الله – وهذه تحديدا فكرة مشتقّة من القرآن الكريم).

يُعبّر مديح بايرون للشرق وارتباطه العاطفي مع روحه جزئياً، ارتباطاً لطالما تحدّث عنه، وعن ازدرائه للغة الغرب المتكلّفة المتصنعة. وإذا أخذنا بعين الاعتبار علاقاته بإنجلترا، فإن هذا المديح يساعد بايرون على تبنيّ موقف يكشف عن تحدٍّ مُتعمَّد، يهدف إلى إرباك وتثبيط الفاضل ومن يشعر بالرّضا عن نفسه. يساهم الشرق بشكل مهم في خلق دافع تهكّمي في بطل بايرون. ولقد قام عدد من النقاد ومن بينهم جيروم ماغين بتعريف وظيفة هذه الشخصية بإسهاب ووضوح تام كمصدر تهديد لفضح المراقب التقليدي الذي طالما أدرك شعوره بالذنب واليأس بينما سعى دوماً إلى قمع هذا الشعور. فبطل بايرون يفتننا بقدرته على نزع هذه الطبقة من اللغة المتكلفة التي تحميه، التي يرتديها الأشخاص العاديّون فيتمكّنون من البقاء أحياء في وجه الخطر، وأقصى درجات الوجود الإنساني(50). يخشى الرّاهب مثلاً، في «الكافر» أن ينظر إلى بطل بايرون الذي يترك التأثير نفسه على «لارا» («لارا»، الجزء الأول).

لا يُمكنك اختراق روحه، لكنك ستجد
على الرّغم من دهشتك، أنه قادر على جرح روحك،
وجوده يسيطر، ومن داخلنا
يفرض اهتماماً لا إرادياً.

[السطور 377 - 380]

وبالمثل، نظرة كونراد الصارمة، عند بداية ظهوره، يمكنها أن «تُخضِع» أو «تقمع»، الناظر إليها لأنها تخترق الضعف الخفي للأشخاص العاديين («القرصان»، الجزء الأول):

قلائل هم من تستطيع سيماهم تحدّي
عينه الباحثة المُستعدّة للمواجهة
لديه قدرة ماهرة – عندما تسعى نظرة ماكرة
إلى سبر غور قلبه ومراقبة مُحيّاه المُتغيّر –
على لمح وإدراك هدف من يراقبه ...

[السطور 15-19]

إلاّ أن ما يخفق ماغين في ملاحظته عن هذه الفقرات، أنها لا يمكن أن تحقق الأثر المرجو إن كان البطل شديد الارتباط بأبناء بلده التقليديين، الجبناء والمنافقين. قد يكون بطل بايرون مسيحي الدّيانة، لكنه أيضا أجنبي، ليس بالنسبة لإنجلترا والغرب فقط، بل بالنسبة لمفهوم الورع والعبادة التقليديين، تماما مثل إبليس وقابيل. ويُجسِّد البطل الشبيه بمَلَك ساقط أو شيطان، الحقيقة الملائمة التي يمكن تطبيقها في الحال، وكذلك يجسّد الحقيقة الغربية بشكل مخيف بالنسبة لمواطني لندن وباريس التقليديين، وبالإضافة إلى ذلك، لا بدُّ أن يملك البطل البايروني أثراً أو وصمة من البطل المسلم، على المستوى الثقافي (وفعلياً تعتقد أنابيلا ميلبانك (Anabella Milbanke بالفكرة نفسها) ومن الشخصية الشريرة (الشيطانية) على المستوى الرّوحي (لارا، الجزء الأول):

وقف غريبا في هذا العالم الحيّ

روح خطّاءة اندفعت بقوة من عالم آخر.

[السطور 315-316]

وإذا جعلنا محطّ اهتمامنا شعور بايرون تجاه الجانب الإسلامي من المعادلة، سنكتشف جانبا آخر في شخصية بطل بايرون يعكس أيضا تأثّر بايرون بالشرق. على الرغم من أن بايرون لا يصادق على العسكرية والذّكورية الشرقية، ولا يرتبط بهما، إلاّ أنه يستجيب لهما بشكل كاف ليتشرب القليل من نبرتهما. لا يتعاطف بايرون بشكل خاص مع القيم الأخلاقية مثل الحِلُم، والتواضع وإنكار الذّات التي تميز جانباً معيناً محدّداً من المسيحية، ولعلّ تعاطفه أقل بكثير مع القيم التي تنحدر إلى العاطفة، التي تتغنى بها الصالونات الأدبية، وتلك التي تنحدر إلى صورة من صور التّأنّث. إنّ تأثر الأبطال في «حكايات تركية» - حتىّ سليم في استعداده للقتال – بالرّجولة المسيطرة على خصومهم المسلمين، واضح بشكل مؤكد. فعلى سبيل المثال، يتّصف بطل بايرون بالعدوانية، وحبّ السّيطرة وإعطاء الأوامر للآخرين ورفض التسوية إلى حد البُغض الإيجابي، وفوق كل شيء يدعمه كبرياؤه، بلا منازع، والمتناقضات مثل الرّذيلة/الفضيلة. هذا الكبرياء خاصية ذكورية فردية بالدّرجة الأولى وليس خاصية اجتماعية، ولم يكن من الممكن أن تكتسب قوتها دون اتصال بايرون بالشرق المسلم. لندرس مثالاً واحداً ألا وهو أول ظهور للكافر كما يصفه الصّيّاد التركي. يظهر الكافر فجأة: «من يظهر كالرعد على صهوة جواد مطهم، الأكثر سواداً يتوانى قليلاً وأحياناً يسرع؟» يعبر مثل «شيطان الليل»، ثم يتوقف لبرهة لينظر بكراهية إلى الاحتفال بالعيد، المُقام في منزل حسن، ثم يُسرع فيختفي عن الأنظار:

ينخز المهماز جانب الفرس فينطلق
بعيداً بعيداً حفاظاً على حياته
بخفة وسرعة كالمنطلق على جريدة (رمح) عالية
بلمسة، يجفل فينهض هذا الفرس...
تم الاستيلاء على الجُرف، فلا ترى
خوذته المسيحية وسحنته المتعجرفة.

[السطور 249 - 253، 255-256]

يُعلّق جورج إليس (George Elis) وهو ناقد، على أهمية وقوة هذه الفقرة، إذ يُميّز العاطفة، والقلق ونفاذ الصبر المُعذّب للفارس المجهول:

كل إيماءة يقوم بها الفارس غير الورع تعبّر عن قلق وعاطفة. وبينما هو في غمرة عمله وبينما يستطيع المشاهد المندهش أن يحظى بمنظر كامل للفارس وفرسه، يقوم الأخير فجأة ليتفحّص فرسه، فيرتفع على الرّكاب، وبنظرة سريعة يشوبها نفاد صبره الذي يُعذّبه، ينظر إلى المدينة البعيدة مضاءة احتفالاً بعيد الفطر، ثم يغضب فيصبح شاحباً، فيرفع ذراعه وكأنما يهدّد عدواً لا مرئيا، لكن سرعان ما يستيقظ من أحلام اليقظة التي تسيطر عليها العاطفة الغاضبة، بفعل صهيل جواده المستعد للقتال. ومرة أخرى يسرع على صهوة جواده متقدماً للأمام، ثم يختفي(51).

لكن إليس يفشل في ربط «عجرفة» الكافر بالسياق الشرقي. فعلى سبيل المثال، الفرس هي الصورة الرئيسية لشخصية الفارس. إلاّ أن الفرس تُمثل في صورة «الجريدة» أي «رمح تركي أثلم»، يستعمل في رياضة رمي الرمح، وتُشير شروحات بايرون أنه يفهم معنى «الجريدة» («الجريدة» أو الرمح يبرز من على ظهر الجواد بقوة ودقة»). ثم يقول بايرون متهكّماً إن أمهر الأشخاص في استخدامه هم «عبيد القسطنطينية المخصيون»(52)، لكن لا يقلّل ذلك من الذّكورة الرّياضية التي تتطلبها تلك الرّياضة، والتي تضفي على شخصية الكافر أيضاً قوة خاصة تُميز كبرياء المسيحي.

نجد كذلك رابطاً إضافياً، وإن كان الأكثر إرباكاً بين الجذور الغربية للبطل بايرون وعملية إعادة غرسه في التربة الشرقية، والتي تُلمّح إليها أنابيلا في عبارتها التي اقتبسناها سابقاً، حيث تزعم أن بايرون أُعجب بالأتراك أكثر من غيرهم لإيمانهم «بالحتمية التامة للقضاء والقدر». إنّ كالفينية بايرون الكامنة – والتي يُشكل مفهومها أن الله إله مُرعب وليس إلهاً مُحباً، شكلٌ من

أشكال المسيحية، الأكثر ذكورية ورجولة من الأنجليكانية المشبوهة – تجد صدى عميق التعاطف عند مبدأ الحتمية الإسلامية. الرّجل الحقّ في كليهما (الكلفانية والإسلام) هو الرجل – على غرار بروميثيوس أو إبليس - الذي يتحمل عواقب قدره أو اللعنة التي حلّت عليه، دون أن يجفل أو يناشد أحداً ما، والأهم من ذلك، دون أن يبحث عن دعم أو مصدر راحة يزوده به الآخرون. فالبطل عند بايرون وحيد في مواجهته لمصيبته الحتمية. يشعر الكافر مثلاً ، أنه مسؤول عن موت ليلى؛ المرأة التي أحبها حباً لا يتغير أبداً، ومن ثم تتحوّل ليلى إلى مصدر تأنيب دائم لضميره. يشعر كونراد بالمثل أنه ملعون للأبد لكونه السبب غير المباشر لموت كلّ من سعيد، الذي يموت مقتولاً، وموت ميدورا التي تموت نتيجة إهماله لها. أما ألب في حصار كورنث فهو أهم أبطال بايرون الذين يوضحون هذه الخاصية بالمعنى الحرفي. هو مسيحي بالطبع لكنه يعتنق الإسلام، إلا أنّ هناك شيئاً ما في تركيبته الفطرية تجعل من الدين الشرقي أمراً مقبولاً، ألا وهي رجولته وإيمانه بالرّواقية(×) أي الخضوع بدون تذمّر لمصيره المقدر. ويتأكّد ذلك في لحظة الضعف الوحيدة التي يشعر بها عندما تُحيط به أصوات الكلاب التي تلتهم جثث محاربيه، فيشعر فجأة بالمعنى الحقيقي «للكبرياء»:

هنالك شيء من الفخر في ساعة الخطر
مهما كان شكل الموت
فالشهرة ترتبط بمن ينزف
وعين الكبرياء ترمق الأعمال الجريئة!
لكن عندما ينتهي كل هذا، من المشين أن ندوس
فوق هذا الحقل المضّطرب بأموات بلا قبور ...

[السطور 440-445]

هي لحظة ضعف يحتاج فيها ألب إلى التعاطف، إلاّ أن ظهور فرانشيسكا المُفاجئ يُوقِظ بداخله قبوله العنيد لمصيره الحتميّ:

... «ومهما كان قدري،
فانا لا أتخلىّ عن مبادئي فات الأوان،
فالقصبة تنحني في وجه العواصف وترتجف

× الرواقية (stoicism): مذهب فلسفي أنشأه زينون حوالي عام 300 ق.م. والذي قال إن الرّجل الحكيم يجب أن يتحرّر من الانفعال وأن لا يتأثر بالفرح أو الترح وأن يخضع من غير تذمّر لحكم الضرورة القاهرة. (المترجم)

ثم تنهض مرة أخرى: الشجرة لا بُدّ أن ترتجف».

[السطور 622 - 624]

إذن، باختصار، يرفض ألب الدعوة للرّجوع إلى المسيحية مرة أخرى، بل يلجأ عوضا عن ذلك إلى درجات الإسلام. ومن ثم تتحول اللعنة القديمة الناجمة عن شعور المسيحي بالذّنب (خيانته للبندقية ولفرانشيسكا) إلى قبول أكبر للمفهوم الإسلامي للقدر، وبالتأكيد من خلال هذا القبول يُطري ألب نفسه. يمكننا أن نقول إذن، إن الشرق يؤثر بشكل مهم على جوانب عدّة من شخصية البطل البايروني: سلطته المزعجة كخارج عن القانون سواء أكان إنجليزياً أو مسيحياً تقليدياً، وكذلك كبرياؤه الذكوري، وأخيراً إيمانه بالقدر الحتمي.

أما النقطة الأخيرة، على أية حال، فهي الأهم في نقاشنا هذا وتستدعي إعادة النظر في أولى الخصائص الشرقية التي قمنا بتحليلها في مطلع هذا الفصل، وهي الجمال العدني للمناخ والمنظر الطبيعي الشرقي. من المعروف أن بطل بايرون يَعتقد أنه مُجرم متشائم، وبالتأكيد يعده معارفه كذلك، بالإضافة إلى القُرّاء. وقد شجع بايرون هذه الاستجابة، ويتضحّ ذلك بشكل رائع في خاتمته الشهيرة لقصيدة القرصان (الجزء الثالث):

تخلّى عن اسم القرصان لأزمان أخرى

ذلك الاسم الذي ارتبط بفضيلة واحدة وآلاف من الجرائم.

[السطور 695 - 696]

أما الفضيلة الوحيدة، في هذا السياق فهي سهلة جداً ألا وهي حُبّ كونراد لميدورا. لكن ما هي الجرائم الألف؟ نفترض هنا أن بايرون يتحدّث بشكل عام عن الجرائم المخفية في حياة القرصان. إلاّ أن هذه الجرائم لا تُمثَّل بشكل واقعي في القصيدة، بل على النقيض، تُصوِّر حياة القرصان من البداية في الجزء الأول من القصيدة باعتبارها تشمل قدرة جريئة وحرّية مستقلّة:

على أمواج البحر الأزرق الداكن السعيدة

أفكارنا لا محدودة وأرواحنا حُرة ...

[السطور 1-2]

تُضفي هذه الافتتاحية رونقاً على نمط الحياة التي تسيطر على القصيدة حتى نهايتها. إذن لابدّ أن نبحث عن تبريرٍ لمعنى جرائم القرصان في موضع آخر، لكننا في الواقع، لا يمكن أن

نجده في الحياة الخاصة للأبطال، فالأمثال الرئيسة الثلاثة، تقع في شرك الظروف الأخلاقية التي لا يتحمّل الأبطال مسؤوليتها إلاّ بالمعنى المجرّد. فالكافر لا يُعدّ السبب المباشر وراء موت ليلى، ولا كونراد يسبّب موت ميدورا، أو حتى ألب، فهو أيضاً لا يسبب موت فرانشيسكا ومن ثم، فالبديل الوحيد المُتبقي هو الحالة البشرية ذاتها، ومفهوم الخطيئة الأولى.

الخطيئة الأولى، كما نفهمها، هي الطّرد من الفردوس كنتيجة للإرادة الحرّة والتّعطش لمعرفة الخير والشر. لا يوجد سبب يدعونا للاعتقاد أن تجربة الشرق أيقظت بأي شكل كان هذا المعنى عند بايرون. لكنّ الدليل في «حكايات تركية»، يُشير بشكل مؤكد نحو الشرق كعامل مؤكد جداً. فعلى سبيل المثال، يناقش روبرت غليكنر (Robert Gleckner) في كتابه بايرون وحُطام الفردوس، كيف تُجسد «حكايات تركية»، «تشاؤما راديكالياً»(53). يعيش الأبطال الثلاثة في طبيعة أشبه بعَدَن، إلاّ أنهم ينفصلون عنها بشكل كبير. ولا تُغيّر حقيقة أننا نجد هذه الرؤية للحياة المثالية في اليونان، وبالتالي يرتبط الجمال الطبيعي للفردوس الأولى بروعة أثينا أو كورنث، أكثر من طبيعة الموقف: إنها تضيف بُعداً سياسياً إلى التشاؤم الميتافيزيقي الذي يعانيه البطل، ليس إلاّ. وتُورِّط الحكايات بحدّ ذاتها بطل بايرون من خلال المرأة التي يقع في غرامها، والتي، على النقيض من حوّاء، تَعرض على البطل وعداً بسعادة عَدَنيّة لا يمكنها تأمينها أبداً. تحكي كل الحكايات قصص عنف شديد، يُعرّفه بايرون مرة تلو الأخرى بالانتقام. إن الانتقام، في الواقع، يتسبب في حرمان الإنسان من جنة عدن (أو حسب القصة الإسلامية، هو تحديداً ما يحرم إبليس من فردوس الله عز وجل، ومن رحمته أيضاً)، ومن ثم فالانتقام هو سببٌ ونتيجة لحالة البطل. وإن كان الأمر كذلك، فالإنسان بالتأكيد، يعيش حالة صراع مع الخليقة تماماً كما هي الحال مع الكافر:

غريب – كان السلام يعُمّ في الأرجاء
ثم ثارت العاطفة بكبريائها
وسيطرت الشهوة والسّلب
لتُخيمّان على تلك البقعة الجميلة
وكأنما انتشرت الشياطين
وشنت هجومها ضدّ الملائكة ...

[السطور 59–63]

تتمثّل الطبيعة بأروع صورها في ليلى وميدورا وفرانشيسكا اللّواتي تُشكلّن جزءاً من السرد.

ويتحقق هذا الاندماج بسهولة، في حالة ميدورا (في القرصان، الجزء الأول) من خلال أغنيتها التي تغنّيها لأجل كونراد ومن خلال الخطاب الذي يليها:

«ليس من أجل فؤادي، ولكن لأجل حياة أثمن بكثير
التي تهرب من الحب وتذبل بسبب الصراع
كم هو غريب هذا الفؤاد، رقيق لا يزال تجاهي
هل ستجعله الحرب مع الطبيعة يصبح أفضل!».

ويتحقق الاندماج أيضا، في حالة فرانشيسكا من خلال حديثها مع ألب خلال التهدئة الوجيزة بعد العدوان على كورنث، حيث تقدم فرانشيسكا عبر جمالها وحبها، بديلاً عن المجزرة التي تقع تحت أسوار المدينة. إلاّ أن أفضل مُعالجة للجمال الشرقي نجدها في الكافر عند الحديث عن جمال ليلى، الذي يُعرِّفه بايرون من خلال أروع الصور الشرقية وأجملها، التي قابلناها في دراستنا هذه. فعلى سبيل المثال، يصف بايرون جمال ليلى في شروحاته فيقارنه «بفراشة من كشمير ذات جناح أزرق، الأكثر ندرة والأجمل بين سلالتها»، وفي قصيدته يقول:

ترتفع بجناحها الأرجواني
ملكة الحشرات من ربيع الشرق
فوق مروج كشمير المزركشة
فتدعو الشاب الذي يلاحقها
جمالها يغوي الطفل الناضج.

[السطور 388 - 396]

إلاّ أن هذا الجمال خُلق من عالم ساقط، ليُدمَّر في ما بعد:

«الحزن يرتقب الحشرة والفتاة» (سطر 401). لا يستطيع الكافر أن يمنع طمس فردوسه وعليه أن يتحملّ عذاب شعوره بالذنب بسبب ما يشبه الخطيئة الأولى. أما رمز هذا الشعور حيث يشعر الكافر بمسؤوليته عما حدث وأنه أمر حتمي مُقدّر له – فيتمثل في أروع الرّموز الشرقية:

العقل الذي يُطيل التفكير في أحزان مُذنبة
مثل عقرب طوّقته النيران
تضيق الحلقة المتوهجة
وتطبق الشعلة على الأسير،

يبحث بداخله عن آلاف الآلام
فيفقد عقله في نوبة غضب
ولا يعرف سوى سبيلٍ واحد مُحزنٍ للخلاص
اللسعة التي يهاجم بها أعداءه
التي طالما كان سُمّها مفيداً
بلسعة واحدة ، تنتهي كلُّ آلامه
فيندفع السم كالسهم نحو العقل اليائس
وتنتهي روحه في الظلام،
أو أن يحترق بالنيران التي تُطوّقه
فيتلّوى العقل ألماً، يُمزّقه الشعور بالندم
فيجعله لا يستطيع العيش على الأرض، ولا يفوز بالجنة
فالظلام دامس من فوقه، واليأس بجواره
ومن حوله شعلة، فيها موته!

[السطور 422-438]

إنّ اتصال بايرون بالشرق ترك، بلا شك، أثره على إنجازه الذي ميّز أولّ ما كتب من شعر وتحديداً إعادة تصميم أسطورة السقوط. وتشمل نسخته من هذه القصة النمطية تغييرين ذوا معنى. أولاً: لا يُلعن الإنسان بسبب إغواء امرأة له (قام إبليس أو الأفعى، بإغوائها أولاً) بل ينتج عن قتله لامرأة بريئة، وجميلة. وينطبق في هذا المقام، اعتراف مانفريد (Manfred) الشهير، على أبطالنا في الحكايات السابقة، حيث يقول: «أحببتها وقمت بتدميرها»(54). وهكذا، في نسخة بايرون للحكاية، لا تغوي حوّاء آدم: بل يقوم هو بقتلها.

ثانياً: لا تعد الجحيم واللعنة من صور الحياة الآخرة، بل يعبرّان عن الحالة التي ينحدر إليها الإنسان في الحياة الدنيا كنتيجة لجريمته الأولى. يملك الإنسان خيارين، فمثّل العقرب إماً أن يحترق بنارٍ يُغذيها الشعور بالذنب أو أن يُسمّم نفسه من خلال ندمه المرير. وهكذا، يمكن أن نعد كونراد وألب في «حكايات تركية»، بمقياس معين، مخلوقين شيطانيين، وهما كذلك ليس بسبب قدرتهما على إيذاء الآخرين وحسب، وإنما بسبب قدرتهما على تعذيب نفسيهما. ولم يثبت بايرون على هذا الموقف، لكنه وجد فيه نفسه بعد عودته من الشرق المسلم، ومن هنا صمّم ذروة نصوصه في التقليد المعروف بالاستشراق السردي الرومانسي الذي كان هدفنا دراسته في هذا الكتاب.

الهوامش

Introduction

1. Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978), p3.
2. Said, *Orientalism,* p 23.
3. Said, *Orientalism,* p 96.
4. Ibid.
5. Said, *Orientalism,* p 59.
6. Ibid.
7. Said, *Orientalism,* p 60.
8. Said, *Orientalism,* p 153.
9. Said. *Orientalism,* p 5.
10. Said, *Orientalism,* p 63.
11. Said, *Orientalism.* p 5.
12. Marilyn Butler, 'Revising the canon', *The Times Literary Supplement* (4-6 December 1987), p 1349.
13. Butler, 'Revising the canon', p 1359.
14. 'Despotism', *Dictionary, of the History of Ideas* (New York: Charles Scribner's Sons, 1973), p 13.
15. See Byron Smith, *Islam in English Literature* (Beirut: The American Press. 1939), p 121.
16. Edmund Burke, *The Works of the Honorable Edmund Burke,* ed by Walker King, 16 vols (London: C. and J. Revington, 1822). Vol XIII, pp 75-6.
17. Burke, p 164.
18. Burke, p. 375-6.
19. *Byron's Letters and Journals,* ed by Leslie A. Marchand, 12 vols (London: John Murray, 1973-82), vol II, p 89.
20. James Bruce, Travels *to Discover the Source of the Nile* (Dublin: G.C.J. and J. Robinson, 1790-91). vol 1, p 519.
21. 'An Essay on the Poetry of Eastern Nations', *The Works of* Sir *William Jones,* ed by Lord Teignmouth, 13 vols (London: Stockdale, 1807), vol VIII, pp. 359-60.
22. *The Works of Sir William Jones,* vol 1, pp. 49-50.
23. Lord Byron, *The Complete Poetical Works.* ed by Jerome J. McGann, 4 vols (London: Oxford University Press, vol 111. p 423.
24. See Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in the Eighteenth Century* (1908; reprinted New York: Frank Cass, 1966).
25. William Beckford, *Vathek,* ed and introduced by Roger Lonsdale (London: Oxford University Press. 1983), p 105.
26. *Vathek,* p 86.

Chapter 1: Landor's Gebir and the Establishment of Romantic Orientalism

1. *The Poetical Works of Walter Savage Landor,* ed by Stephen Wheeler, 3 vols (London: Oxford University Press, 1937), vol 1, p 474.

2. *Landor,* ed Wheeler, vol III, pp 480-81.
3. *Gebirus, p* 3n, quoted in R. H. Super, *Walter Savage Landor, a Biography* (London: John Calder, 1957), pp 41 - 4.
4. *Landor,* ed Wheeler, vol III, p 474.
5. All subsequent quotations from *Gebir* or the notes refer to Wheeler's edition.
6. *The Koran,* Commonly *Called the AlKoran of Mohammed, Translated into English from the Original Arabic, with Explanatory Notes Taken from the most Approved Commentators, to which is prefixed A Preliminary Discourse,* by George Sale (London and New York: George Routledge & Sons, n.d.), p 445. Further quotations from the *Koran* or Sale's Notes and 'Preliminary Discourse' refer to this edition.
7. *Koran,* p 445.
8. *Koran,* pp 168-9.
9. *Sale's Notes*, p 169.
10. *Koran*, p 293.
11. Sale's Notes, p 293.
12. *Koran,* p 297.
13. Marmaduke William Pickthall, *The Meaning of the Glorious Koran* (Edinburgh: Knopf, 1930).
14. *Koran,* p 279.
15. *Landor,* ed Wheeler, vol III, p 474.
16. *Landor*, ed Wheeler, vol III, p 477.
17. *Koran,* p 252.
18. Ibid.
19. Sale, 'Preliminary Discourse', p 71.
20. Ibid.
21. *Koran,* p 430.
22. *Koran,* p 138.
23. Pierre Vitoux. '*Gebir* as an Heroic Poem', *The Wordsworth Circle,* vol vii (Winter 1976), p 53.
24. *Koran,* p 252.
25. *Koran,* p 433.
26. *Koran,* p 286.
27. Landor's note to Book II. line 111, in *Landor,* ed Wheeler, vol III, p 11.
28. 'Notes on Walter Savage Landor', in *De Quincey's Works,* author's edn, 16 vols, (Edinburgh: Adam and Charles Black. 1862—71), vol VII, p 293.
29. *Landor,* ed Wheeler, vol III, p 479.

Chapter 2: Southey's *Thalaba* and Christo-Islamic Ethics

1. Jack Simmons, *Southey* (London: Collins, 1945), p 64.
2. Simmons, *Southey,* pp 75-6.
3. *New Letters of Robert Southey,* ed by Kenneth Curry. 2 vols (New York and 'London: Columbia University Press, 1965), vol 1, p 476.
4. *The Poetical Works of Robert Southey, Collected by Himself,* 10 vols (London: Longman, 1846), vol IV, p xii.
5. *The Correspondence of Robert Southey, with Caroline Bowles,* ed by E. Dowden

(Dublin: Hodges and Figgis, and London: Longmans and Green, 1881), p 52.

6. Quoted without reference in Simmons, *Southey*, p 91.
7. See Geoffrey Carnall, *Robert Southey and his Age: the Development of a Conservative Mind* (London: Oxford University Press, 1960), pp 25-6.
8. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed by J. Shawcross, 2 vols (London: Oxford University Press, 1979), vol I, p 46; *The Letters of Charles Lamb*, ed by Ernest Rhys. 2 vols (1909; reprinted London: J. M. Dent, 1950), vol I, pp 362-3.
9. Simmons, *Southey*, p 212.
10. *Selections from the Letters of Robert Southey*, ed by J. W, Warter, 4 vols (London: Longman, Brown, Green &Longmans, 1856), vol I, p 77
11. John Fryer, *A New Account of East-India and Persia, in Eight Letters, Being Nine Years' Travels, Begun 1672, and Finished 1681* (London: n.p., 1698); Sir John Chardin, *The Travels of Sir John Chardin into Persia and the East-Indies* (London: var edns. trans from Dutch, from 1686).
12. Poetical Works, vol IV, p xv.
13. Ibid; see also Robert Southey, *The Common-place Book*, 4th series, ed by J. W. Warier (London: Reeves & Turner, 1876), pp 182-3.
14. *The Lift and Correspondence of Robert Southey*, ed by C. C. Southey, 6 vols (London: Longman. 1849-50). vol III, p 45.
15. *Koran*, p :303.
16. Sale, 'Preliminary Discourse', p 5.
17. Sale, 'Preliminary Discourse', pp 30-33.
18. *Koran*, pp 445-6.
19. *Koran*, p 356.
20. *Koran*, p 422.
21. John Creaves, *Pyramidographia* (London: n.p. 1656).
22. *Koran*, p 287.
23. Sale, 'Preliminary Discourse', p 6.
24. Sale, 'Preliminary Discourse', p 18.
25. *Koran*, p 293.
26. *Koran*, p 352.
27. *Koran*, p 365; the underlined sentence is not Sale's, whose original ('took his people in light behaviour') does not maintain the meaning of the original Arabic which this translation does. See 'the Holy Qur'an. Text. Translation and commentary by Abdullah Yusuf Ali (1934; reprinted by Publications of the Presidency of the Islamic Courts and Affairs. State of Qatar). p 1335.

القرآن، ص 365، لا تعكس ترجمة سيل لهذه الآية المعنى المطلوب. انظر القرآن الكريم وترجمة عبدالله يوسفي علي (1934).

28. Robert Southey, Thalaba, 2 vols (London: Longman, Rees, 1801).
29. Robert Southey, *The Poetical Works of Robert Southey, Collected by Himself*. 10 vol I, (London: Longman, 1846), vol I, Book VII, stanza 18. All subsequent quotations from *Thalaba* refer to this edition.
30. *Thalaba*, vol I, p 440.
31. *Koran*. p 52.

32. *Koran*. p 192.
33. Southey was aware of this account, as the *Common-place Book's* entry on 'Borag' indicates.
34. See *Koran*. Chapters 17 and 18, dealing with the Prophet's Nocturnal Journey.
35. Sale's Notes, pp 90-91.
36. Sale's Notes, p 90.
37. Sale's Notes, p 91.
38. *Thalaba*. vol I, p 35.
39. *Thalaba*. vol I, p 33.
40. Sale's Notes, p 192.
41. Sale's Notes, p 4.
42. Sale, 'Preliminary Discourse', p 5.
43. See *Life and Correspondence*. ed C. C. Southey, vol III, p 351, and *Selections*, ed Warier, vol I, p 214.
44. *Thalaba*, vol I, p 211.
45. *Thalaba*, vol I, pp 211-12.
46. See *Koran*, pp 313 - 290.
47. *Thalaba*, vol I, p 33.
48. *Thalaba*, vol I, p 36.
49. *Thalaba*, vol I, p 36. 'All' in the first sentence is a literal for 'Ali', as it correctly reads in his *Common-place Book*. 4th Series, p 136.

إن كلمة 'All' كما يشير المرجع، تعني حرفيا عليّ 'Ali'.

50. *Thalaba*, vol 1, p 86.
51. *Thalaba*, vol I, p 108.
52. *Thalaba*, vol I. p 169.
53. *Koran*, pp 267-8.
54. Sale's Notes, p 268.
55. *Thalaba*, vol I, p 160.
56. *Thalaba*, vol I, p 160.
57. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (London: Oxford University Press, 1971), p 64.
58. Abrams. *Natural Supernaturalism*, p 64.
59. *Correspondence*, ed Dowden, p 52.
60. *Koran*, p 250.
61. *Thalaba*, vol I, pp 267-8.
62. *Koran*, p 250.
63. *Thalaba*, vol I, pp 32-3.
64. *Thalaba*, vol I, p 76.
65. *Thalaba*, vol I, p 76.
66. *Thalaba*, vol I, pp 175-6.
67. 'I thought it better to express a feeling of religion in that language with which our religious ideas are connected - *Poetical Works*, vol IV, p 28.

"اعتقدت أنه من المناسب أن أعبر عن شعورٍ دينيّ بهذه اللغة التي ترتبط بها أفكارنا الدينية".

الأعمال الشعرية، الجزء الرابع ص 28.

68. *Thalaba*, vol I, p 28.

69. *Thalaba,* vol I, p 109.
70. *Thalaba,* vol I, p 109.
71. *Thalaba,* vol I, p 110.
72. *Thalaba,* vol I, p 161.
73. *Thalaba,* vol I, p 163.
74. *Thalaba,* vol I, p 63.
75. *Thalaba,* vol I, p 73.
76. *Thalaba,* vol I, p 121.
77. Sale's Notes. p 266.
78. Sale's Notes. p 266.
79. *Thalaba,* vol I, p 144.
80. *See life and Correspondence,* ed C. C. Southey, vol III, p 351.
81. *Life and Correspondence,* ed C. C. Southey, vol III, p 7.
82. *Poetical Works.* p 180.
83. *Life and Correspondence.* ed C. C. Southey. vol IV, p 180.
84. *Life and Correspondence.* ed C. C. Southey. vol IV, p 180.

Chapter 3: Thomas Moore's *Lalla Rookh* and the Politics of Irony

1. *The Memoirs. Journal and Correspondence of Thomas,* ed by Lord John Russell, 8 vols (London 1855-6), vol VIII, pp 92-3.
2. Thomas Moore, *The Poetical Works,* ed by Moore. 10 vols. (London: Longman. 1840-41), vol VI, p xvii.
3. *Memoirs,* vol VII, pp 255-6.
4. *British Review,* x (1817), pp 31-2.
5. *British Review,* p 22.
6. *Literary Panorama,* New Series (September 1817), vol vi, p 898.
7. *British Review,* p 35.
8. *Edinburgh Review* (November 1817), p 509.
9. Preface to *Lalla Rookh in Poetical Works,* p xvi.
10. Robert Welch, *Irish Poetry from Moore to Yeats.* Irish Literary Studies (Buckinghamshire: Cohn Smyth. 1980), p 12.
11. *Byron's Letters and Journals,* ed by Leslie A. Marchand, 12 volt (London: John Murray. 1973-82), vol 111, p 101.
12. Thomas Moore, *Lalla Rookh, an Oriental Romance,* 16th ed (London: Longman. 1828). All subsequent quotations of poetry and notes refer to this text.
13. *Koran,* p 102.
14. *Koran,* p 396.
15. *Koran,* p 192.
16. *Lalla Rookh,* notes, p 339.
17. *Koran,* p 47.
18. *Koran,* p 212.
19. *Lalla Rookh,* notes, p 339.
20. *Lalla Rookh,* notes, p 346.
21. *Lalla Rookh,* notes, p 95.
22. Cited in W. F. P. Stockley. 'Moore's Satirical Verse', *Queen's Quarterly.* vol xii, no 4 (April 1905), p 341.

23. Cited in Stock Icy, p 241.
24. Robert Birley, *Sunk Without Trace* (London: Rupert Hart-Davies, 1962), p 138.
25. *Poetical Works,* vol VI, p xvi.
26. *Lalla Rookh,* notes, p 358.
27. *Lalla Rookh,* notes. pp 353-4.
28. *Lalla Rookh,* notes, p 362.
29. *Lalla Rookh,* notes. p 245.
30. *Koran,* pp 245-6.
31. Sale's Notes, p 246.
32. *British Review,* p 33.
33. Quoted in Byron Smith, *Islam in English Literature,* p 197.
34. *British Review,* p 32.
35. *Lalla Rookh,* notes, p 162.
36. *Lalla Rookh,* notes, p 363.
37. *Lalla Rookh,* notes, p 146.

Chapter (4) Byron's 'Turkish Tales' and Realistic Orientalism

1. Isaac Disraeli, *Literary Characters,* 5th edn (London: Edward Moxon. 1834). p 68f.
2. *Letters and Journals of Lord Byron with Notices on his Life,* ed by Thomas Moore. 10 vols (London: John Murray, 1830), vol I, p 95.
3. S. C. Chew. *The Crescent and the Rose: Islam and England during the Renaissance* (New York: Oxford University Press. 1938); vol I, W. C. Brown, 'Byron and English interest in the Near East', *Studies in Philology,* xxxiv (1937); H. S. C. Wiener, Byron and the East: literary sources of the "Turkish Tales", in Herbert Davis *et al,* ed, *Nineteenth-Century Studies* (1940; reissued New York: Greenwood Press, 1968).
4. Bernard Blackstone, 'Byron and Islam: the triple Eros', *Journal of European Studies,* iv (1970).
5. *Letters and Journals,* ed Moore, p 100.
6. *Byron's Letters and Journals.* ed by Leslie A. Marchand, 12 vols (London: John Murray, 1974), vol 1, p 250 (subsequently referred to as *BLJ).*
7. BLJ, vol l, p 250.
8. *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu.* ed by Robert Halsband, 3 vols (London: Oxford University Press, 1966), vol II, p 495.
9. *Montagu,* ed Halsband, vol II, p 386.
10. *Montagu,* ed Halsband, vol I, p 330.
11. *Montagu,* ed Halsband, vol I, p 368.
12. *Montagu,* ed Halsband. vol I, p 308.
13. *Montagu,* ed Halsband, vol I, pp 349 - 51.
14. This and subsequent references to Byron's poetry are taken from *Lord Byron, The Complete Poetical Works,* ed by Jerome McGann, 4 vols (London: Oxford University Press, 1981).
15. *Complete Poetical Works,* ed McGann, vol III, p 419.
16. Sales's Notes, p 80.
17. *Koran,* p 142.
18. *BLJ,* vol III, pp 190 - 91,

19. *BLJ*, vol III, p 191.
20. *BLJ*, vol III, p 164.
21. *BLJ*, vol III, p 165.
22. *BLJ*, vol III, p 200.
23. *BLJ*, vol III, p 195.
24. *BLJ*, vol III, p 205.
25. Blackstone, 'Byron and Islam'.
26. Cited by Malcom Elwin in *Lord Byron's Wife* (London: Macdonald. 1962), pp 270-71.
27. Disraeli. *Literary Characters*. p 64.
28. *BLJ*, vol III, p 227.
29. Blackstone, Byron and Islam', p 350.
30. *BLJ*, vol V, p 45.
31. *Complete Poetical Works*. ed McGann. vol III, p 436.
32. Thomas Moore, *Lalla Rookh* (London: Longman. 1856), p 423.
33. Jerome McGann, *Fiery Dust, Byron's Poetic Development* (Chicago: University of Chicago Press. 1980). p 163.
34. See McGann. *Fiery Dust*. p 163.
35. *BLJ*, vol III, p 199.
36. *Complete Poetical Works*. ed McGann, vol 111, p 420.
37. Cited in Wiener. 'Byron and the East', p 89.
38. *Complete Poetical Works*. ed McGann, vol III, p 420.
39. *Complete Poetical Works*. ed McGann, vol III, p 424.
40. *Complete Poetical Works*. ed McGann, vol III, p 420.
41. Ibid.
42. *Complete Poetical Works*. ed McGann, vol III, p 419.
43. *BLJ*, vol III, p 199.
44. Ibid.
45. McGann. *Fiery Dust*, p 156.
46. *BLJ*, vol III, p 117.
47. Peter L. Thorslev. *The Byronic Hero: Types and Prototypes* (Minneapolis: University of Minnesota Press. 1962).
48. *Lady Blessington's Conversations with Lord Byron*, ed by Ernest J. Lovell (Princeton: Princeton University Press, 1969), pp 172-3. See other relevant passages its Byron's conversations with Dr Kennedy in Ernest J. Lovell, *His very Self and Voice, Selected Conversations of Lord Byron* (New York: Octagon Books, 1980).
49. *Oxford English Dictionary.*
50. Jerome McGann, *'Don Juan' in Context* (London: John Murray, 1976). pp 27-30.
51. George Ellis. 'Lord Byron's "Giaour" and "Bride of Abydos". *Quarterly Review*, x (October 1813 - July 1814), pp 331-54.
52. *Complete Poetical Works*, ed McCann. vol III, p 417.
53. *See* Robert Gleckner. *Byron and the Ruins of Paradise* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967). Chapters 4 and 5.
54. *Manfred*, Act II, scene ii, line 117.

Ahmed, Leila. *Edward William Lane: A Study of His Life and of British Ideas of the Middle East in the Nineteenth Century* (London: Longman. 1978)

المراجع

Alexander, Boyd. *England's Wealthiest Son* (London: Centaur Press, 1962)
Arberry, A. J., *Oriental Essays: Portraits of Seven Scholars* (New York: Macmillan, 1960)
Asfour, M. H., 'The Crescent and the Cross. Islam and the Muslims in English Literature from Johnson to Byron' (dissertation, University of Indiana, 1973)
Asin y Palacios, Miguel, *Islam and the Divine Comedy* trans by Harold Sunderland (London: Frank Cass, 1960)
Beckford, William, *The Episodes of Vathek* (London: Stephen Swift, 1912)
— *Vathek*, ed and introduced by Roger Lonsdale (London: Oxford University Press, 1983)
Bernhardt-Kabisch, Ernest, *Robert Southey* (Boston, MA: Twayne Publishers, 1977)
Birley, Robert, *Sunk Without Trace* (London: Rupert Hart-Davies, 1962)
Blackstone, Bernard. 'Byron and Islam: the triple Eros', *Journal of European Studies*, vol IV, (1970), pp 325-63.
— *Byron: A Survey* (London: Longman. 1975)
Brinton, Crane. *The Political Ideas of the English Romanticists* (New York: Russell and Russell, 1962)
Brombert, Victor, ed, *The Hero in Literature* (Greenwich, CT: Fawcett, 1969)
Brown, Wallace C., 'The Near East as Theme and Background in English Literature 1775-1825, with Special Emphasis on the Literature of Travel' (dissertation. University of Michigan. 1934)
— 'The popularity of English travel books about the Near East 1775-1825' *Philological Quarterly*, vol xv (1936), pp 70-80.
— 'Byron and the English interest in the Near East'. *Studies in Philology*, vol xxxiv (1937), pp 55-64.
— 'English travel books and minor poetry about the Near East', *Philological Quarterly*, vol xvi (1937). pp 249-71.
— 'Thomas Moore and English interest in the East', *Studies in Philology*, vol xxxiv (1937), pp 576-88
Bruce, James, *Travels to Discover the Source of the Nile* (Dublin: C. C.J. and J. Robinson, 1790-91)
Burke, Edmund, *The Works of the Honourable Edmund Burke*, ed by Walker King. 16 vols (London: C. and J. Revington, 1822)
Butler, Marilyn, 'Revising the canon's *The Times Literary Supplement*, (4-6 December 1987).
Byron, Lord, *Letters and journals of Lord Byron with Notices on his Life*. ed by Thomas Moore, 10 vols (London: John Murray. 1830)
— The Works of Lord Byron: Poetry. Ed by Ernest Hartley Coleridge, 7 vols (London: John Murray, 1898-1903)
— *Lady Blessington's Conversations of Lord Byron*, ed by Ernest J. Lovell Jr (Princeton: Princeton University Press 1969)
— *Byron's Letters and Journals*, ed by Leslie A. Marchand, 12 vols (London: John Murray, 1973-82)

— *His Very Self and Voice. Selected Conversations with Lord Byron,* ed by Ernest J. Lovell Jr (New York: Octagon Books, 1980)
— *Lord Byron, The Complete Poetical Works,* ed by Jerome J. McGann, 4 vols (London: Oxford University Press, 1981)
Carlyle, Thomas, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History,* (184 I; reprinted New York: Longmans, Green, 1906)
Carnall, Geoffrey, *Robert Southy and His Age: the Development of a Conservative Mind* (London: Oxford University Press, 1960)
— *Robert Southey,* Writers are Their Works series, no 176 (London: Longman, 1971)
Chapman, Malcolm, 'Ossian and the eighteenth century', in his *The Gaelic Vision in Scottish Culture* (London: Groom Helm, 1978), pp 29-52.
Chardin, Sir John, *The Travels of Sir John Chardin into Persia and the East-Indies* (London: various edns, trans from Dutch, from 1686)
Chew, Samuel C., *The Crescent and the Rose: Islam and England during the Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1938)
Chew, Samuel C., and Altick, Richard D., *Literary History of England: The Nineteenth Century and After, 1789-1939* (London: Routledge, 1967)
Cobban, Alfred, *Edmund Burke and the Revolt against the Eighteenth* Century (London: George Allen, 1960)
Coleridge. Samuel Taylor. *Biographia Literaria,* ed by j. Shawcross, 2 vols (London: Oxford University Press, 1979)
Conant, Martha Pike. *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century* (1908; reprinted New York: Frank Cass, 1966)
Daniel, Norman, *Islam and the* West: *the Making of an Image* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1960)
— *Islam, Europe and Empire* (Edinburgh: Edinburgh University Press. 1966)
De Quincey, Thomas, *De Quincey's Works,* author's edn, 16 vols (Edinburgh: Adam and Charles Black, 1862-71)
Disraeli, Isaac, *Literary Characters,* 5th edn (London: Edward Moxon, 1834)
Ellis, George, 'Lord Byron's "Giaour" and "Bride of Abydos", *Quarterly Review.* vol x (October 1813-July 1814), pp 331-54.
Elton, Oliver, *A Survey of English Literature,* 4 vols (London: Edward Arnold. 1965)
Elwin, Malcolm. *Landor, a Replevin* (London: Macdonald, 1958)
— *Lord Byron's Wife* (London: Macdonald, 1962)
Fitzgerald. Edward, *The Rubáiyat of Omar Kh*ayyám (London: Routledge, 1910)
Forster, John, *Walter Savage Landor, A Biography* (London: Chapman & Hall, 1869)
Fryer, John. *A New Account of East-India and Persia in Eight Letters. Being Nine Years' Travels, Begun 1672, and Finished 1681* (London: n.p. 1698)
Gibbon, Edward, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (Boston, MA: Little, Brown, 1855)
Gleckner, Robert E., *Byron and the Ruins of Paradise* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967)
Grebnier, Bernard, *The Uninhibited Byron: An Account of Sexual Confusion* (London: Peter Owen, 1971)
Gwynn. Stephen, *Thomas Moore* (London: Macmillan, 1904)
Hobhouse, John Cam, *A Journey Through Albania,* 2 vols (London: J, Cawthorn, 1813)

Jones. Howard Mumford. *The Harp that Once: A Chronicle of the Life of Thomas Moore* (New York: Holt, 1937)
Jones, Sir William, *The Works of Sir William Jones.* ed by Lord Teignmouth, 13 vols (London: Stockdale, 1807)
Knight, G. Wilson, *Lord Byron: Christain, Virture.* (London: Rootledge & kegan Paul, 1952)
Knipp, Charles C., 'Types of orientalism in eighteenth century England' (dissertation. University of California. Berkeley, 1974)
Lamb, Charles. *The Litters of Charles Lamb.* ed by Ernest Rhys. 2 vols (1909; reprinted London: J. M. Dent. 1950)
Lander, Walter Savage. *The Poetical Works of Walter Savage Landor.* ed by Stephen Wheeler. 3 vols (London: Oxford University Press, 1937)
Lane, Edward William, *.An Account of Manners and Customs of the Modern, Egyptians* (London: J. M. Dent, 1936)
Lang. Andrew, ed, *The Arabian, Night Entertainments,* (New York: Dover, 1969)
Lewis. John Livingston. *The Road to Xanadu* (London: Constable, 1927)
Le Yaouanc, Collette, *L'Orient dans la Poésie Anglaise de l'Epoque Romantique, 1798-1824* (dissertation. Haute Bretagne. 1973; Paris: Librairie Honoré Champion. 1975)
Lovell, Ernest J., Jr. *Byron,: The Record of a Quest* (Austin: University of Texas Press. 1949)
McGann. Jerome J., *'Don Juan.' in Context* (London: John Murray. 1976)
- *Fiery Dust, Byron's Poetic Development* (Chicago: University of Chicago Press. 1980)
Madden, Lionel, ed, *Robert Southey: the Critical Heritage* (London: Routledge & Kegan Paul, 1972)
Mahmoud, Fatma Moussa, ed, *William Beckford of Fonthill: Bicentenary Essays* (Port Washington. NY: Kennikat Press, 1972)
Maurois, André, *Byron.* trans and ed by Hamish Miles (London: Jonathan Cape, 1940)
Meester, Marie E. de, *Oriental Influences in the English Literature of the Nineteenth Century,* Anglistische Forschungen, no 46 (Heidelberg: C. Winter, 1915)
Melikian, Anahid, *Byron and the East* (Beirut: American University of Beirut, 1977)
Montagu. Lady Mary Wortley, *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu,* ed by Robert Halshand, 3 vols (London: Oxford University Press, 1966)
Moore, Thomas, *Lalla Rookh: an Oriental Romance,* 16th edn (London: Longman, 1828)
— *The Poetical Works of Thomas Moore,* ed by Moore. 10 vols (London: Longman, 1840-41)
— *The Memoirs, Journal and Correspondence of Thomas Moore,* ed by Lord John Russell, 8 vols (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1853-6)
Pickthall, Marmaduke William, *The Meaning of the Glorious Koran* (Edinburgh: Knopf, 1930)
Richardson, John. *Dissertation on the Languages, Literature* and *Manners of the Eastern Nations* (Oxford: n.p., 1777)
Said. Edward, *Orientalism,* (New York: Vintage Books, 1978)
— *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993)
Sale. George. *The Koran, Commonly called the AlKoran of Mohammed, Translated into English from the Original Arabic, with, Explanatory Notes Taken from the most Approved Commentators, to which is prefixed A Preliminary Discourse* (London and New York:

George Routledge & Sons, n.d.)
Schneider, Elizabeth. *Coleridge. Opium, and Kubla Khan,* (Chicago: University of Chicago Press. 1953)
Schwab, Raymond. *La Renaissance Orientale* (Paris: Payot, 1950)
Shaffer, E. S., *'Kubla Khan' and the Fail of Paradise* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975)
Shelley, Percy Bysshe, *The Complete Poetical Works of Shelley,* ed by Neville Rogers, 8 vols (London: Oxford University Press, 1972)
Simmons, Jack. *Southey* (London: Collins, 1945)
Smith, Byron Porter, *Islam in English Literature* (Beirut: The American Press. 1939)
Southey, C. C., ed. *The Life and Correspondence of Robert Southey,* 6 vol (London: Longman, 1849-50)
Southey, Robert, *Thalaba,* 2 vols (London: Longman. kcen, 18 (11).
— *The Poetical Works of Robert Southey. Collected by Himself,* 10 vols (London: Longman 1846)
— *The Correspondence of Robert Southey with* Caroline *Bowles, ed by* E. Dowden (Dublin: Hodges and Figgis, and London: Longmans and Green, 1881)
— *Selections from the Letters of Robert Southey,* ed by J. W. Waiter, 4 vols (London: Longman, Brown, Green & Longmans. 1856)
— *The Common-place Book,* 4th series, ed by John Wood Warter (London: Reeves and Turner. 1876)
— *New Letters of Robert Southey,* ed by Kenneth Curry, 2 vols (New York and London: Columbia University Press, 19 (15).
Stockley, W. F. P., 'Moore's satirical verse', *Queen's Quarterly,* vol xii (April 1905), no 4, pp 329-46; vol xiii (July 1905), no I. pp 1-13.
Super, R. H., *Walter Savage Landor a Biography* (London: John Calder, 1957)
Thorslev, Peter L., *The Byronic Hero: Types and Prototypes* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962)
Trench, Wilbraham F., *Tom Moore* (Dublin: Sign of the Three Candles, 1934)
Venturi, Franco, 'Oriental despotism', *Journal of the History of Ideas,* vol xxiv (1963), pp 133-42.
Vitoux, Pierre, *Gebir* as an heroic poem' *The Wordsworth Circle,* vol vii (Winter 1976), PP 51-62.
Volney, Constantine François, *Les Ruines* (Paris: Chez Desenne, Volland, Plassan Librairies, 1791)
Wiener, Harold S., 'Byron and the East: literary sources of the "Turkish Tales", in Herbert Davis et al, eds, *Nineteenth-Century Studies* (1940; reissued New York: Greenwood Press 1968)
Welch, Robert, *Irish Poetry from Moore to Yeats,* Irish Literature Studies (Gerrards Cross. Bucks: Cohn Smyth, 1980)